6/1984 Die Zeitschrift für Kunst und Kultur

du



Freude an der Musik

Il bacio di Tosca

Bilder des reinen Lichts



CYNAR
Der Drink
Erfrischend, natürlich
und unvergleichlich
im Geschmack
Zu jeder Tageszeit
CYNAR-LONGDRINK
mit wenig Alkohol
MONDO
Neu mit 50 Mondo-Punkten
CYNAR
BITTER - APERITIF
A BASE D'ARTICHAUTS

6/1984 Die Zeitschrift für Kunst und Kultur

du

Druck und Verlag
Conzett + Huber AG
Baslerstrasse 30, Postfach
8048 Zürich
Telefon 01/52 25 00
Telex 822 371
Postanschrift für Verlag
und Redaktion:
Postfach, 8048 Zürich

Herausgeber
Dr. Reto Conzett

Chefredaktor
Wolfhart Draeger

Redaktion
Ursula Erb
Urs Stahel

Sekretariat
Renate Huber
Bettina Wildi

Visuelles Konzept und Gestaltung
Peter Gartmann

Redaktionelle Mitarbeit
Dr. Erika Billeter, Lausanne
Dr. Vera Graaf, New York
François Grundbacher, Paris
Charlotte Haenlein, London
Ruth Henry, Paris
Helga Köcher, Wien
Dr. Martin Kraft, Zürich
Annemarie Monteil, Basel
Heinz Neidel, Nürnberg
Maria Pia Quarzo Cerina, Mailand
Ingrid Rein, München
Dr. Jeannot Simmen, Berlin
Marie Luise Syring, Paris
Margit Weinberg-Staber, Zürich
Conradin Wolf, Zürich / Mailand
Hildegunde Wöller, Stuttgart
Monika von Zitzewitz, Mailand

Verlagsleitung
René Hauser

Anzeigenleitung
Aldo Rodesino

Papier
Papierfabrik Biberist

Umschlag

Dick Higgins: Blatt aus Symphony Nr. 48, 1st Movement:
Allegro Vivace (Ausschnitt). 1969. Tempera auf Notenpapier, 57×44,5 cm.
Berlin, Galerie Gelbe Musik

Freude an der Musik

du-Journal

Der Klang, der Freude macht

Urs Stahel, Redaktor

Musik. Das sind Musikfestwochen während der Sommersaison; prunkvolle Stukkaturen in Tonhallen und Opernhäusern; Garderoben, an denen das Publikum die Ohren in Ordnung bringt und das Gehör abgibt (wie Ingeborg Bachmann spöttelte); das sind Zuhörer in Taft und Brokat, Seide und Leder, in wattierten Schultern und Lackschuhen, die *legato* über den Läufer schlendern; dazu gehören écrufarbene Programmhefte mit dem Bild der bejubelten Primadonna und dem Inserat des ansässigen Kürschners, der tanzende Dirigent, die schwebende Balletteuse, die fuchtelnden Geigen, Begriffe wie *allegro non troppo,* Alte und Neue Musik – und für die neuere Zeit, um die unvollständige Aufzählung abzuschliessen, sind das auch leicht süsslich riechende, verrauchte Rockhallen, gewaltige elektronische Anlagen und digital gepresste, versiegelte und abtastbare Schallplatten...

Alles Äusserlichkeiten, alles Rahmenhandlungen. Was aber ist Musik, was ihr Wesen? Unsere Sprache, die normalerweise leidlich imstande ist, andere Zeichensysteme zu interpretieren, stellt sich hilflos an, wenn sie ein Werk oder ein Musikerlebnis beschreibend erfassen will. Das flüchtige Abstraktum «Musik» entzieht sich ihr. Dagegen hat jedermann an sich selbst schon die affektive Gewalt der Musik gespürt oder ihre Auswirkungen bei anderen beobachtet: Eine beschwingte Melodie stimmt uns fröhlich, Choräle feierlich, Trauermärsche traurig, und ein Hardrock lässt bisweilen angestaute Aggressionen aufwallen. Schon Plato war sich dessen bewusst, als er für seinen idealen Staat eine strenge Zensur der Tonarten und Instrumente forderte, damit die Bürger sich nicht demoralisieren lassen. Beredtes Zeugnis dieser emotionalen Erregung oder Beruhigung sind aber auch musikalische Verbote der Kirche, ebenso der Trompetenstoss, der Heere in die Schlacht ruft, oder die Schlaflieder, mit denen wir Kinder in den Schlummer wiegen. Heute wissen wir, dass die Grundmuster unseres psychischen und geistigen Lebens – Ruhe und Bewegung, Spannung und Entspannung, Übereinstimmung und Unstimmigkeit und so weiter – denjenigen der Musik ähnlich sind, viel ähnlicher als der Struktur der Sprache. Vereinfacht ausgedrückt, veranschaulicht die Musik die irrationale Seite unseres geistigen Lebens, sie drückt als offenes und auch ambivalentes Symbol menschliche Erfahrungen aus, die den Worten, ja vielleicht allen anderen Darstellungsformen, versagt bleiben. Aber, dieses unaussprechliche Erlebnis, das sich in der Begegnung mit Musik einstellen kann, bedingt die Bereitschaft, wirklich zuzuhören, einzutauchen und sich zu verlieren. Sonst bleibt Musik angenehme Berieselung, lackierte Unterhaltung.

Leserbriefe

Als der Jazz nach Zürich kam, «du» 1/84

In Ergänzung zu diesem sehr interessanten und gut dokumentierten Artikel erlaube ich mir noch besonders auf die folgenden Ereignisse hinzuweisen:
Januar 1926: Eröffnung des Kursaals (Palais Henneberg) mit dem wahrscheinlich ersten weissen original amerikanischen Jazz-Orchester in der Schweiz: Frank Guarente and his Georgians, mit späteren Gastspielen im Café Esplanade im April und September 1926 und Schallplattenaufnahmen auf der Zürcher Marke KALOPHON.
Gastspiele im Corso Anfang und Ende 1926 der Neger-Revue Chocolate Kiddies mit dem Neger-Orchester Sam Wooding. Diese beiden Orchester hatten wahrscheinlich den grössten Einfluss auf die spätere schweizerische Jazz-Szene.
Arnold Bopp, Zollikon

Schilda in Nürnberg, «du» 3/84

In Heft 3/1984 Ihrer Zeitschrift veröffentlichten Sie unter der Überschrift «Schilda in Nürnberg» einen Beitrag Ihres Korrespondenten Heinz Neidel, der einiger Ergänzungen bedarf.
Der Verkauf des Hugo-van-der-Goes-Gemäldes wurde keineswegs «stillschweigend» betrieben, sondern unter Beachtung aller verwaltungsmässigen Vorschriften, wozu auch die Bekanntgabe der Verkaufsabsicht im Stadtrat gehört. Nicht «das Bayerische Kultusministerium ...untersagte das Geschäft...», das wäre verwaltungsrechtlich nicht möglich – vielmehr wurde die von der Stadt Nürnberg vorsorglich beantragte Verkaufsgenehmigung von der Bezirksregierung Mittelfranken verweigert. Die Argumente für die Versagung der Genehmigung lieferte allerdings das Kultusministerium: das Gemälde habe unter Umständen etwas mit Dürer zu tun, und es befinde sich seit sehr langer Zeit im Besitz der Stadt Nürnberg. Beide Argumente konnten unmittelbar nach Zustellung des Regierungsbescheides als unzutreffend entkräftet werden. Die Versagung der Genehmigung konnte aus diesem Grund auch nicht vorhergesehen, musste vielmehr als ausserordentlich unwahrscheinlich angesehen werden. Bisher war der die Versagung der Genehmigung ermöglichende Absatz der Bayerischen Gemeindeordnung – wenn überhaupt – bestenfalls auf Miniaturgemeinden angewandt worden, die nicht über eigene, beamtete Fachleute verfügen. Dass der Staat einen derart weitreichenden Eingriff in die Autonomie einer Gemeinde vorgenommen hat, ist aussergewöhnlich und wird wohl inzwischen vom Innenministerium bedauert. «Entbehrlich» ist ein Terminus der hiesigen Verwaltungspraxis. Dass das Hugo-van-der-Goes-Gemälde «einen kunsthistorischen Wert» hat, wird auch von den städtischen Museumsfachleuten in gar keiner Weise verkannt, vielmehr als ein Argument für die Veräusserung angesehen: In Nürnberg ist das Stück erst seit 1875 nachgewiesen und seitdem bis zum heutigen Tag nie ausgestellt gewesen, vor allem wegen seines schlechten Erhaltungszustandes, der es – auch in den Augen des interessierten Laien – als unansehnlich erscheinen lassen muss. Die Entscheidung, das Stück in Nürnberg nicht auszustellen, ist seinerzeit nicht von Verantwortlichen der Stadt, sondern von den nicht unrenommierten Kollegen des Germanischen Nationalmuseums getroffen worden. In Nürnberg gibt es keinerlei weitere altniederländische Bestände, in deren Nachbarschaft das Gemälde seinen kunsthistorischen Wert und auch seine durchaus vorhandene ästhetische Aussagekraft geltend machen könnte. Da der Louvre, das Rijksmuseum in Amsterdam und zwei bedeutende deutsche Museen, die ebenfalls über hervorragende Altniederländer-Bestände verfügen, vor der Auktion ihr Interesse an einer Erwerbung zu erkennen gegeben haben, hätte das Stück alle Aussichten gehabt, an einen Ort zu gelangen, wo es sinnvollerweise hätte gezeigt werden können. Hier in Nürnberg jedenfalls ist es völlig isoliert. Der Hinweis auf Schilda wäre wohl nur gerechtfertigt, wenn die Stadt Nürnberg das Gemälde zum Nulltarif abgeben würde.
Dr. Karl Heinz Schrey, Nürnberg

Selbstbildnisse, «du» 3/84

Besondere Freude haben Sie mir mit dem neuen «du»-Heft gemacht, welches den Beitrag über Robert Mapplethorpe enthält. Ich mache Ihnen mein Kompliment zu der fabelhaft eindrucksvollen Zusammenstellung und Kommentierung der künstlerischen Selbstporträts. Sie haben damit einen wertvollen kunstgeschichtlichen Beitrag geleistet.
Prof. L. Fritz Gruber, Köln

Das Festspiel von Waiblikon

Eine autobiographische Erzählung von Friedrich Glauser

Ich möchte Ihnen von einem Musikfest erzählen, das ich mitgemacht habe, gewissermassen als Zuschauer; denn ich blase weder das Horn noch die Posaune, und die Basstrompete erschüttert mich, wenn sie nach einem langen Musikstück mit zur Erde gekehrtem Halse helle Tränen weint. Und das Musikfest war ein kantonales, ein einfaches kantonales Musikfest ohne redenden Bundesrat, nicht einmal ein Regierungsrat hatte kommen wollen... Die höchste offizielle Persönlichkeit im Komitee war der Fahnderwachtmeister der Stadt, der sich gern Inspektor nennen liess, er hiess Brügger und hatte einen traurigen Schnauz in einem gutmütig rötlichen Gesicht. Und die Gattin des Wachtmeisters hatte eine Base, deren Adoptivsohn war Dichter. Das gibt es. Ich möchte sogar die Behauptung aufstellen, dass es zwischen Bodensee und Lac Léman mehr Dichter gibt, als sich die Schulweisheit der Feuilletonbonzen träumen lässt... Von diesen Dichtern aber wissen nur die kleinen Blättli, und die nehmen es nicht so genau mit dem Versmass und den Reimen... Wenn nur der Frühling besungen wird und der Herbst und der Winter, dann ist alles gut. Ich habe diese Blättlidichter gern, ich habe deren mehrere gekannt, es waren gute Menschen; viel bessere, bescheidenere als jene, die berufsmässig in Problemen waten. Doch gehört das kaum zur Sache, aber es ist wichtig, dennoch.
Der Adoptivsohn der Base der Frau des Wachtmeisters Brügger war also Dichter, und darum musste er das Festspiel schreiben. Er hiess Johann Kehrli, dieser Dichter, wirklich ganz einfach Kehrli, war klein, mager und ähnelte dem weltbekannten Charlot Chaplin: kleiner Schnauz über der Oberlippe, grosse Füsse, verbeulte Hosen. Vielleicht wusste er von dieser Ähnlichkeit, denn er trug auch im Sommer Galoschen, wahrscheinlich, um seine Füsse den Füssen seines Vorbilds anzupasen... Kurz, Johann Kehrli dichtete das Festspiel. Und da er von der Sucht unserer Zeit nach Originalität besessen war, schrieb er kein Drama, in dem man der Scholle einige Jahrhunderte durch Krieg und Frieden hindurch treu blieb, sondern er machte eine Anzahl Verse, tat die Verse zu Strophen zusammen und schenkte den Strophen Titel: «Der Narr», «Der Tod», «Industrie», «Tanz», «Welt». Ich erinnere mich nur noch an die Verse der «Industrie»:
«Die höchste Macht, die stärkste der Gewalten,
Sie löst und bindet, sie erfüllt sich nie,
Der Länder Reichtum lässt sie sich entfalten,
Und dröhnend steht sie da, die Industrie...»
Es gibt ein französisches Sprichwort, dessen Sinn etwa ist, dass es wohl bessere Dinge gibt, aber dass diese teurer zu stehen kommen. Das Komitee, auf Vorschlag des Finanzdelegierten, sprach dem Dichter des Festspiels nur dreihundert Franken zu. Für dreihundert Franken waren die Verse ausgezeichnet. Und da sie ausserdem noch gesungen werden sollten, im Chor, so waren die Worte gleichgültig. Sie wurden ja doch pantomimisch dem Publikum nähergebracht.
Aber zu einer Pantomime gehört unbedingt jemand, der etwas von der Bewegungskunst versteht. Waiblikon, wo das kantonale Musikfest stattfinden sollte, war ein grosses Städtchen, ein Städtchen, das Bedeutung hatte; denn die Migros hatte eine zweite Ablage errichtet. Waiblikon hatte einen Eheberater, der zugleich Nervenarzt war, und als letzte Errungenschaft hatte Fräulein Elisabeth Varnhagen eine Tanzschule eröffnet. Sie liess dicke Damen exerzieren, um ihnen eine verlorene Schlankheit wiederzugeben, sie gab Kurse im kaufmännischen Verein und im Arbeiterturnverein... Sie war politisch neutral und darum wohlgelitten. Zu Fräulein Varnhagen kam nun eines Tages Johann Kehrli, der Dichter, und brachte das Festspiel. Ob man das nicht tanzen könne, fragte er und übergab sein Manuskript. Elisabeth war um einen Kopf grösser als Johann; sie war sehr schlank, hatte schlichte blonde Haare, die ein wenig in die Stirn fielen, und einen gut trainierten Körper. Sie las die Verse, fand sie schlecht, aber sagte es nicht. Wozu Menschen unnötig kränken?
«Kommt noch Musik dazu?» fragte Fräulein Varnhagen.
«Sowieso! Der Gygli macht die Musik.»
Gygli? In manchen Kreisen ist Gygli bekannter als Lehár. Gygli hat in seinem langen Leben die Musik zu einem halben Hundert Festspielen geschrieben. Er ist ein alter, ruhiger Herr mit einem weissen Fischerbart und langen, weissen Haaren, die im Nacken einen Wulst bilden...
Gygli sass am Klavier und spielte die Melodie der «Industrie», er sang die Worte mit einer krächzenden Greisenstimme, aber mit viel Rhythmus. In einer Ecke des Raumes stand Fräulein Varnhagen und sagte von





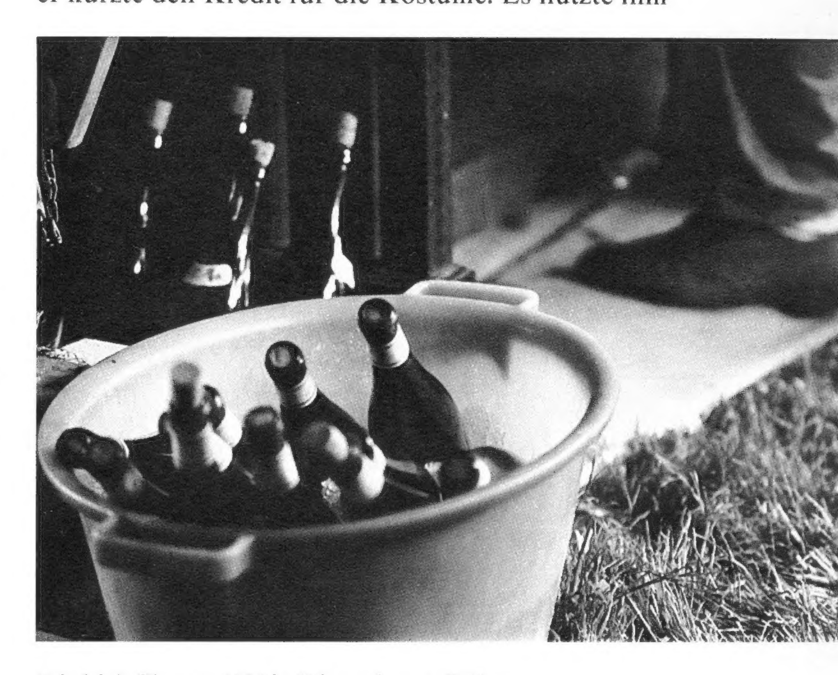
VSOP
Fine Champagne





Haecky Import AG, 4153 Reinach 1/BL

Zeit zu Zeit: «Tam... tatatam... tam!» Sie trug einen blauen Trainingsanzug, und ihre Arme waren nackt. In der Mitte des Raumes standen zehn Burschen in einer Reihe, sie schwitzten und waren verlegen; aber sie gingen gehorsam vor und zurück, während Fräulein Varnhagen sagte: «Und eins...und zwei... Tam... tatatam...»
«Und dröhnend steht sie da, die Industrie...», sang Herr Gygli und schloss mit einem zweihändigen, donnernden C-Dur-Akkord.
Das Komitee war unzufrieden. Es bestand, ausser dem schon genannten Wachtmeister Brügger, aus einem Versicherungsagenten, einem Bierreisenden, einem Sekundarlehrer und dem Hilfsredaktor des «Landboten». Der Versicherungsagent hatte seine Tätigkeit im Komitee damit begonnen, alle Teilnehmer des Festspieles für die Dauer der Proben und der Aufführungen zu versichern. Er zog dafür Provision aus der Kasse, der mittelgrosse, mittelschwere Mann, dessen Gesichtshaut immer rot war. Nun, das war nun einmal so, es war dagegen nicht viel einzuwenden, denn der Bierreisende zog auch Provision vom Festwirt, dem er das Bier lieferte und den er zugleich finanzierte, und von der Brauerei, an der er angestellt war. Der Sekundarlehrer durfte für die Korrespondenz, die er zu führen hatte, Spesenrechnung stellen, und der Hilfsredaktor am «Landboten» hoffte auf neue Beziehungen...
Es waren also andere Gründe, die die Unzufriedenheit des Komitees bedingten:
Die Leute, die das Festspiel verwirklichen sollten, wurden frech. Hatte man so etwas schon erlebt? Der Versicherungsbeamte, der über das Ressort der Lustbarkeiten herrschte, war einmal in eine Probe gekommen. Es war sein gutes Recht, er musste sich vergewissern, dass alles seinen wohlgeordneten Gang ging. Und er war hinausgeworfen worden! Sehr höflich, aber sehr bestimmt! Und zwar von Fräulein Varnhagen. Nun hatte der Versicherungsagent versucht, Widerstand zu leisten (was war das schon, so eine kleine Tanzlehrerin, die war ja froh, dass sie dreihundert Franken verdienen durfte!); aber merkwürdigerweise wurde das Tanzfräulein von allen an der Probe Anwesenden unterstützt; wer war alles anwesend? Bürofräuleins aus dem kaufmännischen Verein, eine Volksschullehrerin, ein Maschineningenieur (der tanzte den Merkur, den Gott des Handels, zu Worten, wie: «Gott Merkur mit dem Handelsstab, du einigst die Völker landauf und landab»), die zehn Turner aus der «Industrie», einfache Arbeiter... Ja, alle diese Leute schienen fest zusammenzuhalten, sie schienen zu empfinden, dass sie eine grosse Gemeinschaft bildeten, und sie waren entschlossen, gegen äussere Störungen Front zu machen. Sie gaben ihre Zeit her, ohne Lohn zu verlangen, es war ihnen nicht beizukommen. Kopfschüttelnd entfernte sich der Versicherungsagent, um seinen Kollegen die Mitteilung zu machen, dass ein bedenklicher Geist unter dem Festspielpersonal herrsche...
Die Komiteemitglieder waren keine schlechten Menschen. Sie waren nur ein wenig versteinert. Ihr Gemeinschaftsgefühl war befriedigt, wenn sie Fünfzig vom Trumpfkönig mit den Stöcken weisen konnten und der Partner das Nell hatte, so dass ein Match in Aussicht stand. Sie gaben ihre Zeit her für das Musikfest, an dem hundert Gesellschaften aus allen Teilen des Kantons aufmarschieren sollten; aber sie wollten etwas für ihre Zeit. Umsonst ist nur der Tod, sagten sie, und der kostet das Leben...
Und da waren die Leute, die freiwillig und umsonst ihre Freizeit hergaben, um unter der Leitung irgendeines blonden und schlanken Fräuleins ein Festspiel auf die Beine zu stellen. Der Versicherungsagent mit der roten Gesichtshaut wollte seine Autorität wahren: er kürzte den Kredit für die Kostüme. Es nützte ihm



Friedrich Glauser, 1896 in Wien geboren. Früher Tod der Mutter. 1916 Abitur in Zürich. Dadaismus. 1918 wegen «liederlichem Lebenswandel» entmündigt. Wird drogenabhängig. Von da an bis 1936 mit Unterbrechungen in psychiatrischen Anstalten der Schweiz interniert. Selbstmord- und Ausbruchsversuche. Fremdenlegionär in Nordafrika. Tellerwäscher in Paris. Kohlengräber in Belgien. Gärtner in Basel. Freier Schriftsteller in Frankreich. Stirbt 1938 am Vorabend seiner Hochzeit in Nervi bei Genua an einer Hirnblutung.
Den vorliegenden Text (Originaltitel «Musik») veröffentlichen wir mit freundlicher Genehmigung des Arche Verlages, Zürich, in leicht gekürzter Form.

nichts. Die kleine Gesellschaft war nicht zu bodigen. An den Sonntagen, an den Abenden, an denen es keine Proben gab, hockten die Mädchen zusammen im Zimmer der Tanzlehrerin und nähten Kostüme... Resten waren billig zu haben. Gott Merkur bekam ein kurzes Gewand aus gelbem Seidenstoff, und sein Schlangenstab wurde ihm vergoldet. Seine Sandalen waren aus weichem Leder, und an den Fersen waren zwei Flügel angenäht. Er schwebte über die Bühne, die in der Festhütte draussen vor der Stadt aufgestellt war. Komische kleine Gesellschaft! Die Lehrerin war klein und zart, sie tanzte in einem Bild eine Nymphe

(«Gewässer der Berge, Gewässer der See – Ihr strömet und rauschet vom ewigen Schnee...»), und der Maschineningenieur war ein Bachgott, ohne Bart, halb Apoll, halb Faun. Er hat die kleine Lehrerin später geheiratet... Aber das war ja nicht die Hauptsache; die Hauptsache war, dass die verschiedenen Menschen zusammenhielten, so stark zusammenhielten, dass sie eine Einheit bildeten.

Das Komitee legte Protest ein bei der ersten Hauptprobe. Es sass im leeren Raume, den das Zeltdach hoch machte wie einen Dom. Pflöcke waren in die Erde geschlagen, Bretter darauf genagelt: Bänke und Tische. Die Bretter waren rauh. Aber nicht wegen der rauhen Bretter legte das Komitee Protest ein, sondern weil auf der Bühne eine Szene gespielt wurde, eine stumme Szene, ohne Musik, ohne Chorbegleitung: Der Tod ging über die Bühne; er trug eine schwarze Mönchskutte und eine schwarze Kapuze, streng schritt er aus, und vor ihm tänzelte der Narr und winkte ihm. Die Szene war gut, das Fräulein Varnhagen hatte sie sich ausgedacht, und sie fand, sie fülle gut eine Lücke aus. Und dann erinnerte die Szene an einen alten Totentanz. Warum sich das Komitee gerade über diese Szene aufregte? Der Fahnderwachtmeister Brügger bekam einen roten Kopf, als der Dichter Kehrli eingriff und dem Fräulein Varnhagen recht gab. Und der Bierreisende schrie, das sei dekadent, das Volk wolle bodenständige Kunst... Geschlichtet wurde der Zwischenfall von dem Komponisten Gygli, der Erfahrung in solchen Dingen hatte, er gab beiden Parteien recht, es kam zu einem Kompromiss, der Tod durfte allein über die Bühne spazieren, ohne den Narren...

Hinter den Kulissen sass der Dichter Kehrli auf einer Kiste und weinte. Die Tränen liefen ihm über die Backen. Fräulein Varnhagen trat zu ihm, sie trug noch immer die schwarze Mönchskutte aus gefärbtem Fahnenstoff, nur die Kapuze hatte sie zurückgeschlagen. «Was ist denn passiert?...» fragte sie. Es kam stokkend heraus: Dass er nur Gemeindeschreiber sei, bald dreissig Jahre alt, dass die Aufführung das Schönste sei, was er je gesehen, und dass die «Bürger» (ja, er sagte die «Bürger», wie irgendein romantischer Poet!), dass die Bürger alles versauen müssten... Und weinte hemmungslos. «Na, na, Chlyner», sagte Elisabeth sehr sanft und strich dem Dichter über die Haare, die braun und dicht und kurz waren. «Wer wird denn brüelen wie ein kleines Kind?» Johann Kehrli nahm die Hand, die ihn streichelte und küsste sie. «Ein Gemeindeschreiber!» sagte er und hatte noch ein trokkenes Aufschluchzen. «Was willst du mit einem Gemeindeschreiber anfangen?» – «Das wird sich alles finden!» Und der Tod setzte sich neben den Dichter auf die Kiste. Durch die Ritzen des Zeltes schlich sich ein kleiner Abendwind, es roch nach Staub und frischem Holz und ganz schwach nach blühenden Roggenfeldern...

Das Komitee ging in den «Schweizerhof» tagen. Es beruhigte sich erst spät. Auf dem Nachhauseweg stellte der Hilfsredaktor vom «Landboten» fest, dass die Luft «gut schmöcke». Aber das ging vorbei, denn der Bierreisende hatte einen neuen Witz gehört und wollte ihn anbringen. Das Licht der Bogenlampen in der Hauptstrasse war grell, darum war auch der Himmel nicht zu sehen...

Die Festvorstellung kam heran. Zehn, fünf, drei, zwei Franken Eintritt. Das Zelt war gestopft voll. Den Tag durch hatten fünfzig Musiken das gleiche Stück geblasen, eine nach der andern. An einem reservierten Tische sassen die Schiedsrichter und blickten drein, als hätten sie alle einen schweren Rausch. Dabei waren sie nüchtern. Aber ihr Kopf war so voll von den Rhythmen des einzigen Marsches, der den ganzen Tag hindurch in ihre Ohren gepresst worden war, dass sie nicht mehr denken konnten. Sie hatten Biergläser vor sich stehen...

Zuerst schliefen sie, als der Saal verdunkelt wurde. Aber dann wachte einer nach dem andern auf, die Musik des alten Gygli war «rassig», wie sie sagten, droben auf der Bühne wehten farbige Fetzen um Mädchenkörper, es war alles bunt und neu und fern... Ein Chor sang, er stand gerade unter der Bühne, und unter ihm, auf dem niedersten Podium sass die Musik, viel Streicher, viel Holz, und wenig, ganz wenig Blech. Das gefiel den alten Herren Schiedsrichtern. Sie murmelten «glatt» und «suber», und als der Gott Merkur seinen grossen Aufschwung mit Sprung machte, begannen sie zu klatschen, blinzelten sich zu mit «Hä?» und «Hm?» «Chascht das au?» Und als die Industrie zehn Mann hoch über die Bühne stapfte («und eins... und zwei... tatatam tatam...») und der Chor dazu dunkle Worte sang, waren sie ganz zufrieden.

Und dann kam natürlich die Sache mit den Bratwürsten. Der Chor setzte sich für sich, die Musik setzte sich für sich... Es waren geschlossene Gesellschaften. Aber die Leute, die oben getanzt hatten, dieses Gemisch aus Lehrerinnen, Stenotypistinnen, Arbeitern, Studenten und Ingenieuren – sie wollten nirgendshin passen. Sie hatten nicht viel Geld. Fräulein Varnhagen fand, das Komitee dürfe ihnen etwas Znacht aufstellen. Das Komitee meinte, nun sei die grosse Stunde gekommen, nun könne man die Unbotmässigen bodigen... Es bewilligte eine Limonade, eine Flasche Limonade für zwei... Kleinlich und ungeschickt! Der Dichter Kehrli sass am Tische des Komitees. Er stand auf und sagte seinem entfernten Verwandten wüst – das Publikum wurde aufmerksam, der Bierreisende bekam einen roten Kopf. Der Vorsitzende der Schiedsrichter, ein alter Herr in einem langen Gehrock, erhob sich von seinem Sitze, kam mit steifen Schritten näher und lud die ganze Gesellschaft ein. Die alten Herren freuten sich. Es gab Bratwürste und Rotwein. Der Vorsitzende wurde revolutionär und fluchte auf das Komitee, es habe einen schlechten Kantinenwirt angestellt, der Wein sei sauer... Aber der Wein wurde trotzdem getrunken, das Komitee entfernte sich, die Sänger gingen nach Hause, die Musik verkrümelte sich.


Das Bild.
Es hängt an der Wand, gibt keinen Ton von sich und kann dabei mehr als tausend Worte sagen. Während es einfach so hängt, kann es durchaus gleichzeitig aus dem Rahmen fallen. Wer sich selbst ein Bild davon macht, kann es allerdings nicht an die Wand hängen. Dafür ist er im Bilde. Schiefe Bilder sind für den Besuch da, von dem sie geradegerückt werden. Es gibt auch Bilder, die verschwinden. Dann haben sie einen neuen Liebhaber gefunden, oder es handelt sich um eine Bild-Störung. In beiden Fällen muss man abwarten.
Erwähnt sei noch die Tatsache, dass manche Leute immer wieder probieren, die Wirklichkeit durch Bilder zu ersetzen. Und umgekehrt. Ein Chästeilet, zum Beispiel, ist in Wirklichkeit viel schöner als ein Bild von ihm. Auch das wird immer wieder gern probiert.
Chästeilet. So naheliegend.

Die Geschichte mit den Bratwürsten ist noch nicht fertig. Im Gegenteil, sie schliesst das Musikfest ab. Drei Vorstellungen wurden gegeben, der Andrang des Publikums war gross. Es sollte, so beschloss das Komitee, noch eine vierte gegeben werden. Fräulein Varnhagen verlangte für diese vierte eine Gratifikation von fünfzig Franken. Keine grosse Summe, wird man sagen. Aber das Komitee lehnte ab. Es wird gespielt! verkündigte es durch den Mund des Fahnderwachtmeisters, der als Polizist die Staatsgewalt repräsentierte. Nun war aber Elisabeth Varnhagen in ihrem Recht, denn sie war nur zu drei Vorstellungen verpflichtet. Sie klagte der Truppe ihr Leid. Am meisten regte sich der Arbeiterturnverein auf. Es waren alle zehn grosse, feste Burschen. Einige konnten boxen, andere waren Schwinger. Nur mit dem Reden haperte es. Aber sie wussten, was Organisation ist. Mit ein wenig Verachtung erklärten sie den klassenunbewussten Geschöpfen, den Studenten, Bürofräuleins und Ingenieuren, dass es Streiks gäbe... Sie würden einfach alle nicht auftreten, wenn Elisabeth nicht die fünfzig Franken bekäme. Und für alle ein Nachtessen, aber zünftig! Zwei Bratwürste für jeden, sonst sei nichts zu machen. Der Gott des Handels wurde eine halbe Stunde vor der Vorstellung zum Versicherungsagenten geschickt. So und so, kein Mensch trete auf, wenn nicht schriftlich erklärt werde, dass Fräulein Varnhagen die fünfzig Franken bekäme... Der Dichter Kehrli war mitgegangen. Er vertrat die Interessen des Proletariats und verlangte die Bratwürste. Die wurden ihm übelgenommen. Er war ein Renegat, und der Wachtmeister Brügger, der hinzugekommen war, hielt mit seiner Meinung nicht zurück. Er werde dem Gemeindepräsidenten schon erzählen, was sein Schreiber für ein Bürschli sei, mit einem hergelaufenen Frauenzimmer karessieren, das könne ihm so passen... Der Dichter Kehrli verbat sich derartige Insinuationen. Aber selbst Fremdwörter machen eine verfahrene Sache nicht besser. Kehrli strich die Segel. Er konnte sich nicht vorstellen, wie er eine Frau erhalten könne ohne die dreihundert Franken, die er als Gemeindeschreiber bekam...

Die Vorstellung begann. Und in der Lücke, in der berühmten Lücke, während welcher der Tod sonst allein über die Bühne ging, erschien zuerst der Narr und winkte mit gekrümmtem Zeigefinger. Dann erschien der Tod, umgeben von Nymphen und Satyrn. Sie feierten den Tod und streuten ihm Blumen. Die zehn Mann Industrie hatten rote Bubengesichter und klatschten in die Hände, während ihre steifen Turnerbeine Bocksprünge versuchten. Das Publikum applaudierte und schrie... Zweimal musste der Zug über die Bühne. Der alte Gygli am Dirigentenpult hob den Stab, die Musik brummte einen Tusch, noch einen... Nur das Komitee machte nicht mit. Es ist merkwürdig, aber bei Männern sind die Vierzigerjahre ein gefährliches Alter. Die Männer sind in diesen Jahren immer beleidigt. Und das Komitee war beleidigt.

Es wartete bis nach der Vorstellung. Und es sperrte die Bratwürste. Der Arbeiterturnverein regte sich auf, sie hatten Hunger, die zehn Burschen. Sie hatten ihre Abende hergegeben, ihre freie Zeit, sie mussten am Morgen um sieben Uhr in der Fabrik sein, sie hatten Hunger, und ihr Lohn war nicht gross. Nur vier waren gelernte Arbeiter. Aber, wie gesagt, mit der Sprache haperte es. Der Gott Merkur war nicht mehr da, er war mit der kleinen Lehrerin heimgegangen, die Kopfweh hatte... So biss der Dichter Kehrli in den sauren Apfel. Vergebens versuchte Elisabeth ihn zurückzuhalten. Ein dichtender Gemeindeschreiber weiss nichts von Diplomatie, er hat Mühe genug, seine Schüchternheit zu überwinden; wenn er einmal in Wut kommt, ist er nicht zu halten. Er warf den Komiteemitgliedern vor, sie hätten alle ihren Schnitt gemacht! Entsetzen! Verrat! Wut! So etwas sagt man nicht!
«Die Bratwürste her», sagte Johann Kehrli, «sonst kommt ihr in den ‹Nebelspalter›!»

Die Bratwürste wurden gebracht. Dann gab es Musik. Auf der Bühne wurde getanzt. In zwei Stunden war das Fest vorbei. Johann tanzte mit Elisabeth einen Tango. Da erschien das Komitee fünf Mann hoch auf der Bühne und holte sich den Dichter. Es sah einer Verhaftung gleich. Kehrli wurde bleich. Elisabeth liess ihn gehen, ihr Gesicht war traurig; aber sie zuckte mit den Achseln. Noch hatte sie ihr Geld nicht... Und gesenkten Hauptes folgte der Dichter des Festspiels den fünf Herren des Komitees. Unterwegs fragte er schüchtern: «Wollt ihr mir Prügel geben?» Starres Schweigen. Gesättigt sass der Turnverein am rauhen Tische, keiner erhob sich. Das Fest war vorbei, die Gemeinschaft zerfiel...

Draussen rauschten die Blätter der Platanen, die Stadt war nah und trug einen milchigen Schein auf ihren Dächern. Es war warm, aber Johann Kehrli fror. Am liebsten hätte er geweint, aber er blieb tapfer. Zuerst hielt jedes der Komiteemitglieder eine Rede, ernst, schwer, tadelnd. Dann war es fertig. Alle sechs warteten, keiner wollte aufbrechen. Vorwurfsvoll sagte der Redaktor des «Landboten»: «Du willst uns in die Zeitung bringen, dabei haben wir so grosse Opfer für das Fest gebracht! Wir haben manchmal nicht zu Nacht gegessen, weil wir eine wichtige Sitzung hatten, wir haben für das Gelingen des Festes gehungert...» Nun war der Redaktor leider mit einem rundlichen Bauch behaftet. Kehrli wies mit dem Zeigefinger auf die Rundung und sagte: «Das sieht man...» Es lachte keiner. Die Luft war still. In der Ferne bellte ein Hund. Das Komitee marschierte ab, und Kehrli blieb allein zurück. Die Lichter im grossen Festspielzelt erloschen. Als er hinkam, war alles leer. Niemand hatte auf ihn gewartet. Er versuchte, sich an seine Verse zu erinnern, aber sie waren verweht, wie der Abend, an dem er mit dem Tod auf einer Kiste gesessen war. Es war ein schöner Tod gewesen. Und er war nur ein kleiner Gemeindeschreiber, der einmal ein Festspiel gedichtet hatte...



Oben: Spazio Colore Luce, rosa-blu. 1975. Öl auf Holz, 54×54 cm

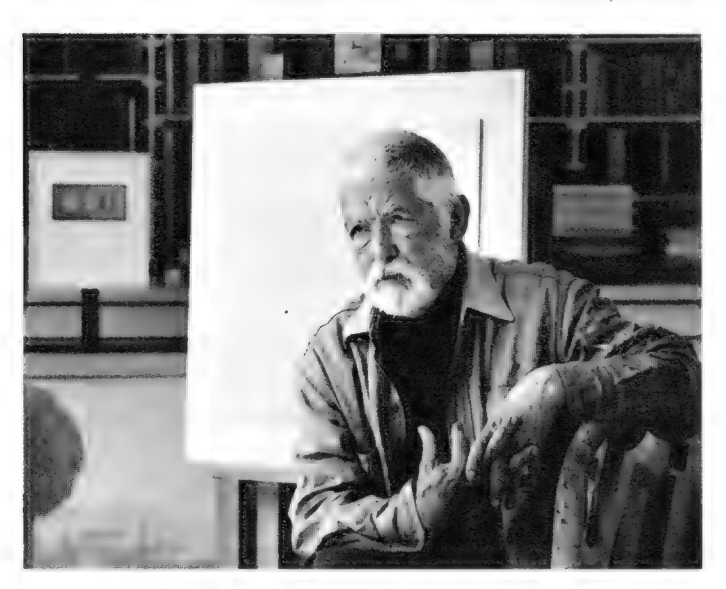
Unten: La chiesa Vacciago. 1958. Öl auf Holz, 27×36 cm

Rechts: Antonio Calderara (1903–1978) in seinem Arbeitszimmer

Antonio Calderara – Bilder des reinen Lichts

Marianne Matta

Vom Orta-See windet sich eine Strasse nach oben, die Hügelkette hinauf. Lässt man den Touristenstrom hinter sich, den das pittoresk erhaltene Fischerdorf mit der Insel San Giulio und der Gebirgskette des Monte Rosa im Hintergrund anzieht, so fährt man durch eine oberitalienische Landschaft in ihrer reinsten Ausprägung, durch sattes Grün und klares Licht hindurch, vorbei an halbverfallenen Mauern der restlichen Herrenhäuser aus dem 17. und 18. Jahrhundert. Das Ziel ist Vacciago, ein kleines Dorf, das sich als solches nur zu erkennen gibt, weil die Häuserreihen dichter werden. Eine Legende beschreibt es düster und traurig. Vielleicht hat sie das Dörfchen gerettet. Um drei Ecken herum, auf gepflasterten Gassen, folgt man dem Schild «Fondazione Calderara».
Der Hausherr ist seit 1978 tot; aber es ist, als



ob er soeben ausgegangen wäre. Über Haus und Sammlung wachen seine Frau und eine Verwandte. Sie bewahren das Erbe eines Mannes, dessen Lebenswerk und Persönlichkeit in diesem von Mauern umsäumten Haus und Garten noch gegenwärtig sind.
Der Maler Antonio Calderara muss ein aussergewöhnlicher Mensch gewesen sein. Davon erzählen alle, die mit ihm in Verbindung standen. Sie berichten mit grossem Respekt von seiner Menschlichkeit und seiner Bereitschaft zu Dialog und Freundschaft. Die aufgezeichneten Schriften und Briefe zeugen von seiner Weisheit und Reife und lassen verstehen, dass dieser «heitere Humanist» für viele Gleichgesinnte nicht nur eine wichtige Begegnung, sondern auch eine notwendige Stütze gewesen ist.
Calderara kam gegen Ende der fünfziger Jahre von einer gegenständlichen Malerei zu einer abstrakten Malweise, die ihm einige Jahre der Entbehrungen und gleichzeitig neue künstlerische Wege und wertvolle neue Freundschaften brachte. Zu diesem Zeitpunkt begann er, mit seinen Mitstreitern der abstrakt-konstruktiven Richtung Bilder zu tauschen. Mit Eifer und Leidenschaft entspann sich während fünfzehn Jahren dieser Diskurs über Malerei, der damit endete, dass das alte, dreistöckige Wohnhaus zugunsten der stetig wachsenden Sammlung geräumt werden musste. Calderara liess sich gegenüber ein neues bauen. Das ermöglichte ihm, mit seinen Bildern «im Gespräch» zu bleiben; er hatte nur den kleinen Hof zu durchqueren. Als er ein neues Bild von seinem deutschen Freund Reimer Jochims an die Wand hängte, schrieb er diesem: «Sie leben und fügen jeden Tag ein neues Wort dem Gespräch hinzu.» Der Geist dieser intensiven Begegnung mit seinen gesammelten Bildern und die Geschichte und Essenz seines langen Malerlebens sind heute noch im Hause spürbar und verhindern, dass ihm – obwohl es heute öffentlich zugänglich ist – ein musealer Charakter anhaftet.
Calderara wäre sicherlich auch ein guter Pädagoge gewesen, aber er fühlte sich nicht zum Dozieren berufen; er war vielmehr «einfach» ein Vorbild, das den anderen, zumeist jungen Malerfreunden die Erfahrung des Alters voraushatte. Sie suchten bei ihm die Freundschaft mit einem reifen Menschen, der von sich sagte: «Ich bin vom Selbstgespräch zum Dialog gekommen.»
Seine Bilder tragen an diesem Ort den Dialog über seinen Tod hinaus in die Gegenwart. Viele junge Maler sollen nach einer ersten Begegnung mit Calderara in eine Krise geraten sein. Als ein Maler ihm bei seinem zweiten Besuch schüchtern seine neuesten Arbeiten zeigte und Calderara sah, dass sie den seinen sehr ähnlich geworden waren, soll er zu ihm gesagt haben: «Meglio partire da un poeta che di partire da uno che non è poeta.» («Lieber von einem Dichter ausgehen als von einem, der kein Dichter ist.»)
Calderaras Leben ist mit Vacciago untrennbar verbunden. Er wurde zwar 1903 in der Lombardei geboren und wuchs dort auf, aber jedes Jahr kam er im Sommer mit seiner Familie nach Vacciago in die Ferien.



Oben: Attrazione quadrata in tensione verticale. 1966. Öl auf Holz, 54×54 cm

Unten: Attrazione quadrata. 1963. Öl auf Holz, 27×27 cm

Rechts: Ein Raum der Stiftung Calderara mit Werken von Calderara im Hintergrund. Vorne Plastiken von Lino Tinè, Wlado Krist, Sergio de Camargo und Kenneth Martin

Nach beschwerlichen Umwegen über ein Ingenieurstudium und den Militärdienst liess er sich als noch junger Mann in der Gegend des Orta-Sees nieder. Er war Autodidakt, der voranging «in der Gewissheit, dass eines Tages sich mir dieses grosse Geheimnis, die Malerei, entschleiern würde». Auf seinem langen Weg zu einer angestrebten Synthese bewegte er sich auf den verschiedensten Stationen der figürlichen Malweise und fertigte in einer abstrahierenden Linienführung und im Bemühen um eine klare Lichtsuche Landschaften, Porträts und Interieurs an. Im Jahre 1954 begegnete er der Malerei Mondrians, die ihn durch ihre absolute Form zu einer strengeren Meditation führte. 1957 und 1958 widmete er sich intensiv der Erforschung des Lichts. Die Ansichten jener Jahre vom Orta-See und die Ausblicke von Vacciago tauchen in unbestimmte Lichtstimmungen ein, und die Gegenständlichkeit wird auf ein Minimum reduziert. 1959 entsteht sein erstes nichtfiguratives Bild, das einen abenteuerlichen Aufbruch bedeutet. «Im Übergang vom Figurativen zur Abstraktion habe ich zwei Jahre lang an einem Bild gearbeitet. Und ich traue mich nicht, das Figurative aufzugeben. Ich habe immer mehr weggenommen, immer wieder über-



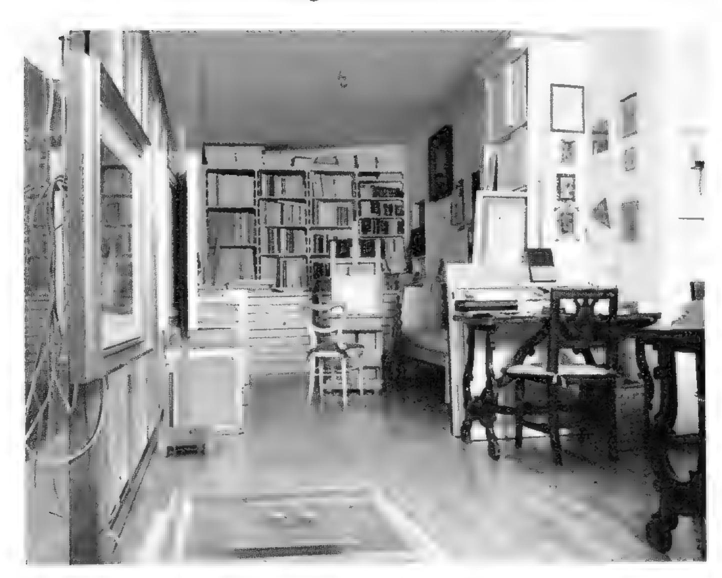
malt, bis das reine Licht übrigblieb. Ich konnte kein neues Bild anfangen, ich musste in diesem Bild siegen.»
Was den Ausdruck und die Sprache der Malerei betrifft, ereignete sich hier eine deutliche Wende, sorgsam vorbereitet und als konsequente Folge eines neuen Sehens. Mit der fortschreitenden Reduktion geht eine Verdichtung der Lichtqualität einher. Das Absolute der Gestaltung siedelt ihn im Bereich der geometrischen Kunst an, räumt ihm aber durch das Vibrieren der Lichtqualität (die sich nur im Original wirklich mitteilt) einen eigenwilligen Platz ein. Dieses intensive Vibrieren des Lichts, erklärbar durch die jahrelange Beobachtung der Lichtstimmungen in Vacciago, lassen die ersten dreissig Jahre seines Malens als blosse Vorbereitungszeit erscheinen.
Zu Beginn der sechziger Jahre öffnete ihm Almir Mavignier mit zwei kleinen Bildern den Weg nach Deutschland. Hier wurde ihm Wertschätzung und Verständnis entgegengebracht, und hier fand er um die Gruppen «Zero» und «UND» einen immer grösseren Freundeskreis. Dieser Umstand ist sicher dadurch zu erklären, dass die konkrete Kunst ihre Wurzeln im nördlichen Raum Europas hat. Doch Calderara war Italiener, gefühlvoll und poetisch. Er erreichte eine Poesie, die Deutsche und Schweizer nur in geringerem Masse erreichen können. Er verbot sich eine bis ins letzte berechenbare Struktur des Bildes. Die mathematisch richtige Formel bedeutete ihm nicht Ausgangspunkt, sondern Stütze des Gestaltens. «Ich glaube nicht an Strukturen um ihrer selbst willen. Eine Struktur, ohne zur Erscheinungsweise von etwas zu kommen, wird nie Kunst sein.»
Aus kunsthistorischer Sicht kann Calderara im Bereich der konstruktiven Kunst sicher nicht als «Schrittmacher» angeführt werden. Dass ihm aber als Persönlichkeit Respekt und Verehrung entgegengebracht und dass er als Vaterfigur betrachtet wurde, liegt an seiner Leistung, die Reimer Jochims treffend mit «Humanisierung des Sehens» umschrieb. Die Kraft seiner Malerei kommt aus dem Nichterklärbaren des Gefühls, das in diesen kleinen Quadraten aufschimmert. In der grossen Einfachheit seiner Bilder liegt gewissermassen die Summe einer lebenslangen Analyse vom Wesen des Lichts, des Raums und der Farbe. Das Resultat von Calderaras Arbeit kam nicht nur aus der Kultur, sondern auch aus der persönlichen Erfahrung. Kunst war ihm Ausdruck einer Sehnsucht nach Unendlichkeit (l'infinito). Entscheidend dabei war aber nicht das Erreichen der Unendlichkeit, sondern die Idee, sich dieser Unendlichkeit annähern zu wollen. Aus diesem Gefühl heraus ist jeder neue Bildversuch eine Station auf dem Weg. Die Kraft der Menschlichkeit zeigt sich dann für ihn, wenn der Mensch das «Unmögliche für möglich hält».
Die meditative Wirkung seiner Kunst, die zur Bildfreundlichkeit beiträgt, liegt in der Bildidee. Neue Kunst wollte er nicht mit neuen Materialien machen, sondern mit neuen Ideen. Der Anspruch seiner späten Bilder liegt nicht darin, Realität wiederzu-

Oben: Continuità di luce rosa e grigio. 1967/68. Öl auf Holz, 54×54 cm

Unten: Costellazione. 1969/70. Öl auf Holz, 54×54 cm

Rechts: Calderaras Arbeitszimmer ist in seinem ursprünglichen Zustand belassen worden.

geben, sondern zielt darauf ab, den «reinsten, abstraktesten Ausdruck einer Wirklichkeit» darzustellen. Er malt das Nichts, das das Ganze bedeuten soll und das Schweigen ist. Dieser geistige Entwurf, dessen Bestimmungspunkt nie erreicht werden kann, hat seinen Sinn darin, Entwurf zu bleiben. Das ist für Calderara «das Prinzip Hoffnung», das den Menschen bewegt. Im Erreichenwollen des Unerreichbaren liegt der Gipfel der menschlichen Fähigkeit. Parallel dazu verläuft auch der Glaube und die Wertschätzung der Kunst als eine der «höchsten Errungenschaften des menschlichen Geistes»: «Dass es gelingt, unseren Gedanken lebendige, bildnerische Form zu geben, in dieser Hoffnung liegt die Sinngebung unseres Glaubens und unseres Glücks.» In seinem Werk verlor er sich in diese Unendlichkeit; er setzte sich von der Wirklichkeit ab und begab sich in eine neue, von deren Gesetzen er wie von einem unsichtbaren Faden bewegt wurde: Betrachtung, Harmonie, Gleichmass, Schweigen.
Calderara pflegte eine traditionelle Technik der Ölmalerei. Er legte bis zu vierzig Lasuren übereinander, die durch ein spezifisches Verfahren des Abschleifens sehr lichtdurchlässig wirken. Reimer Jochims hat die Wir-



kung folgendermassen beschrieben: «Die neuen Schichten werden so dünn gehalten, dass die unteren durchschimmern und die Bilderscheinung mitbestimmen. Man spricht von Tiefenlicht; das bedeutet, dass das einfallende Licht von verschiedenen Schichten reflektiert wird. Je tiefer die Schichten liegen, desto weniger Licht dringt bis zu ihnen vor. Dieses Faktum erzeugt im Auge eine diffuse, lichtgesättigte, aber nicht bindende Farberscheinung. Einfarbige, auf diese Weise gemalte Flächen wirken durchsichtig und scheinen zu atmen. Calderara könnte das Tiefenlicht verstärken, wenn er Firnisse gebrauchen würde, die glänzend auftrocknen. Er zieht aber die matte, pastellartige Oberfläche vor, deren Tiefe leise und unpathetisch aufscheint. Das Phänomen des Tiefenlichtes ist hier äusserst zurückhaltend eingesetzt, so zurückhaltend wie Format, Farbe und Form, und doch wirkt das Bild von Licht durchtränkt, ohne grell zu sein.»
Calderaras Bildstruktur ist geometrisch. Die Welt der Dinge ist nur noch Bedeutungsträger für eine Idee oder ein Empfinden, das aus der Tiefe kommt und sich an der Oberfläche manifestiert – auf eine Weise, die man als «mystisch» bezeichnen kann. In der Begrenztheit des Raumes (der Zweidimensionalität des Bildraumes) wollte er die Idee des Unbegrenzten realisieren. Dadurch wurde das Licht immer absoluter der Gegenstand der Bildfindung. Bezeichnenderweise war Piero della Francesca für Calderara der grosse Lehrmeister. In ihm verehrte er den Maler des Lichts einer rein italienischen Tradition. Dieser verstand, im Gegensatz zu seinen Zeitgenossen, das Licht nicht als Beleuchtung, sondern band es an sein «Suchen jenseits des menschlichen Masses». Es ist auch aufschlussreich, dass Calderara von Pieros «Madonna del Parto» am stärksten angezogen war, von diesem kleinen Fresko in der Friedhofskapelle zu Monterchi, das die unmittelbar gebärende Madonna darstellt. Hier dringt Piero durch die Einfachheit der Gestaltung und des Erzählmomentes in eine Dimension vor, die über das Erzählerische hinausgeht. Er stellt die Grösse des Menschseins dar, das über das Menschliche hinauswächst. In gleicher Weise wollte Calderara nicht zeigen, wie die Welt ist, sondern «wie sie sein sollte: einfach, klar, universal, vernünftig, offen, zart, lebendig» (R. Jochims). Calderaras Bilder offenbaren nicht das Leiden an dieser Welt, sondern den Glauben an sie.
Seine Bilder sind kleinformatig. Er glaubte – da sein Raum der ideale Raum war –, dass ein Bild von ihm klein wie eine Briefmarke sein könne. Schlichtheit und Intimität, zwei Wesensmerkmale von Calderaras Malerei, prägen auch sein Haus in Vacciago, diesen Ort der inneren Sammlung und Ruhe.

Die Sammlung Antonio Calderara in Vacciago ist in den Wintermonten geschlossen. Es ist ratsam, sich über die genauen Öffnungszeiten vorher zu informieren. Telefon 0039 322 99192. Postadresse: 28010 Ameno per Vacciago / Provinz Novara



Allan Porter: Photographische Notizen



Von 1966 bis 1981 war Allan Porter Chefredaktor der Zeitschrift «Camera». In dieser Funktion hat er jahrelang Photos ausgewählt oder zurückgewiesen, neue Photographen entdeckt oder längst vergessenes Material wieder vorgestellt und Bilder harmonisch oder kontrastiv zu Themen vereint. Jetzt wagt der 50jährige, in Luzern wohnhafte Amerikaner zum erstenmal öffentlich den Sprung aus der Rolle des Kritikers in diejenige des Künstlers und zeigt in der Nikon-Galerie in Zürich bis zum 21. Juni eine repräsentative Auswahl seiner



Photos unter dem Titel «Allan Porter and friends in photography». Über seinen Rollenwechsel schreibt er: «Vereinfacht gesagt, bestimmt in den meisten Kunstformen vor allem die Thematik die Zugehörigkeit eines Künstlers zu einer besonderen Gruppe. Der Kritiker stellt fest, dass dieser Künstler ein Expressionist und jener ein Suprematist ist, und der Künstler selbst wird dieser Bezeichnung – oder besser, diesem Etikett – durch Anpassung seines Stils



nach und nach gerecht. Dieses Einteilen in Kategorien existiert auch auf dem Gebiet der Photographie. Als ich noch Chefredaktor von ‹Camera› war, sprach ich häufig mit Photographen darüber und stellte dieses Einordnen in Frage. Gewöhnlich wurde dieser Punkt von den Befragten höflich übergangen, einzig Henri Cartier-Bresson beantwortete meine Frage grundsätzlich: Es gebe nur zwei Formen von Photographie: Erfindung und Entdeckung.



Nun habe ich wegen meiner Tätigkeit in den vergangenen dreissig Jahren, das heisst, seit ich zum erstenmal bewusst ein Bild aufgenommen habe, stets gezögert, meine Arbeiten zu veröffentlichen. Ich meinte, die Glaubwürdigkeit in meiner Funktion zu verlieren, wenn ich meine eigenen Bilder publizieren würde. Erst jetzt, nachdem ich frei bin von redaktionellen Verpflichtungen, kann ich ohne Skrupel meine Photos zeigen. Welcher Kategorie wird man



mich zuordnen? Persönlich glaube ich, ein ‹Entdecker› zu sein, da die Kamera für mich immer ein Werkzeug zur Entdeckung von Visionen war.
Diese Ballett-Sequenz entstand 1973/74 während einer Probe der Luzerner Ballettgruppe. Ich hielt den ganzen Trainings-Ablauf eines Vormittags auf einer Filmrolle fest, kopierte die Bilder und klebte sie, wie ich das immer mit meinen Photos tue, in ein kleines Buch.»



Die ehemaligen Opernstars Sara Scuderi und Leonida Bellon versetzen sich zurück in die Zeit ihrer grossen Bühnenauftritte und spielen die Schlüsselszene im 2. Akt der Tosca von Giacomo Puccini, als Tosca den Polizeichef ermordet: «Questo è il bacio di Tosca!» («Ja, diesen Kuss gab Tosca dir!»)



Il bacio di Tosca

Ein Film von Daniel Schmid über die Casa Verdi in Mailand

Urs Stahel

Seit den Spielfilmen «Violanta» und «Hécate» ist die Eigenart des Filmemachers Daniel Schmid einem breiteren Publikum bekannt. Er liebt, unter anderem, das Spiel mit hergebrachten Formen, Hüllen, Häuten, die sich je nach Gebrauch – sei es in der Darstellung eines Schauspielers oder der Imagination des Zuschauers – als leer und verbraucht erweisen oder aber als Möglichkeit zu erhöhtem, intensiv-persönlichem Ausdruck oder Erleben. Diese Vorliebe erklärt auch seine Affinität zur Oper und seinen Entscheid, «Il bacio di Tosca» zu drehen, einen fiktiven Dokumentarfilm mit den ehemaligen Musikern und Sängern, die im Künstleraltersheim «Casa di riposo» wohnen, das Giuseppe Verdi errichten liess. Der nachfolgende Text ist das Ergebnis eines Gesprächs, das während der Arbeit am Schneidetisch mit Daniel Schmid geführt und anschliessend in einen Monolog umformuliert worden ist. Die Photos von Lukas Strebel und Fulvia Farassino entstanden bei den Dreharbeiten.

Im Aufleben der alten Sängerrivalität ist eine erstaunliche Intensität und Lebendigkeit spürbar. Die Sänger Leonida Bellon und Antonino Vitaliano, begleitet am Klavier von Egle Sinnone, «belehren» sich gegenseitig, wie eine bestimmte Tonfolge zu interpretieren ist.



Das war der erste Film, bei dem wir – der Kameramann Renato Berta, der Toningenieur Luc Yersin, der Ausstatter Raúl Gimenez und ich – am letzten Tag nach den Dreharbeiten tränenüberströmt im Korridor standen; und als wir uns beim Verlassen der Casa Verdi umkehrten, winkten uns die alten Primadonnen zu und sagten: «Presto, presto, andate via, non vi girate!» (Geht, geht, schnell, dreht Euch nicht um) – ohne zu wissen, ob sie diesen Film noch sehen würden. So etwas habe ich noch nie erlebt, obwohl der Abschied nach Dreharbeiten immer seltsame Gefühle hinterlässt: Zwei, drei Monate bewegte man sich zusammen auf einem Schiff, war gemeinsam auf einer Reise und ist dann nie mehr in der gleichen Konstellation zusammen. Jedesmal ist es anders, jedesmal ein anderes Meer, ein anderer Wellengang, eine andere Besatzung. Bei diesem Film aber ist mir emotionell sehr viel entgegengekommen – ob wir das in den Film übertragen konnten, das vermag ich im Augenblick nicht zu sagen. «O Gott», fuhr es mir durch den Kopf, als mich die Cutterin Daniela Roderer gestern an dieses Gespräch erinnerte, «worüber soll ich reden?» Ich bin jetzt derart auf den Film konzentriert und mit dem Material konfrontiert, dass ich nur schwer formulieren kann, wovon er handelt. Oft ist das, was ich beim Aufnehmen erlebe, nicht gleichbedeutend mit dem, was nachher durch diese «Zaubermaschine», die Kamera – die für mich immer noch in magischer Weise «Realität» umformt – erscheinen wird. Ich bin zu nahe daran; diese Arbeit diktiert jetzt alles, auch das Private. – Also, es ist ein Film über oder, besser gesagt, mit einem Künstleraltersheim, die Casa Verdi, die Giuseppe Verdi gegründet und eingerichtet hat. Zehn Jahre lang trug er die Idee einer *Casa di riposo* mit sich herum. Zwei Jahre vor seinem Tod stand das Neorenaissance-Haus. Zusammen mit dem Architekten Camille Boito, dem Bruder seines langjährigen Librettisten Arrigo Boito, hatte er es an der Piazza Buonarroti in Mailand errichten lassen. Aber er wollte nicht, dass das Heim vor seinem Tod eröffnet würde, da er es nicht liebte, bedankt zu werden. Hingegen war es sein Wunsch, gemeinsam mit Giuseppina Strepponi, seiner zweiten Frau und Lebensgefährtin, die in den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts eine berühmte Primadonna gewesen war, in der Krypta der Casa begraben zu werden. Verdi sah das Altersheim für Musiker vor, besonders natürlich für die









gente del spettacolo lirico, für die Leute der Opernbühne also, die «weniger Glück im Leben hatten als ich und die nicht mit der Gabe der Sparsamkeit gesegnet waren». Testamentarisch legte er fest, dass alle Tantiemen für die *Fondazione Giuseppe Verdi* und damit für das Altersheim bestimmt seien. Seit der Eröffnung am 10. Oktober 1902, am Geburtstag des ein Jahr zuvor verstorbenen Komponisten, haben über 1000 Komponisten, Dirigenten, Musiker und Sänger dort ihren Platz gefunden. Die Zulassungsbedingung entspricht der Hierarchie in der Oper: Zuerst sollen die Komponisten, dann die Dirigenten und – die Rangfolge weiter hinunter – schliesslich die Choristen ein Zimmer erhalten. Heute beherbergt das Haus etwa 65 Leute, die meisten davon sind zwischen 80 und 96 Jahre alt, fünf sind ehemalige Stars der dreissiger Jahre: allen voran Sara Scuderi, dann Irma Colasanti, Giuseppina Sani, Giulia Scaramelli und Giuseppe Manacchini.
1962 sind die Rechte auf sämtliche Werke Verdis abgelaufen; seither zehrt die Casa Verdi von ihrer Substanz. 1978, in einer sehr schwierigen finanziellen Situation, wurde die «Associazione di amici della casa di Riposo» gegründet, die in den letzten Jahren über 100 Millionen Lire gesammelt hat, teils dank Donationen, teils dank persönlichem Einsatz von Sängern. So gibt Luciano Pavarotti beispielsweise ein- bis zweimal pro Jahr ein Konzert für die Casa Verdi. Wie es aber weitergehen wird, ist ungewiss. –
Als ich über einen befreundeten Journalisten von der Existenz dieser Institution erfuhr, wusste ich gleich, dass ich diesen Film machen muss; denn einmal wird es ein Film sein, der sich mit der Oper befasst und der dadurch eine Welt berührt, die mich in naher Zukunft beschäftigen wird, wenn ich «Blaubart» von Offenbach und «Lulu» von Alban Berg in Genf inszenieren werde; und dann vor allem, weil es sich um ein Grenzgebiet zwischen Fiktion und Dokumentation und zwischen Imagination und Realität handelt. Diese ehemaligen Sängerinnen und Sänger leben alle ihre fiktiven Geschichten in einem fiktiven Raum, und keiner weiss mehr genau, was wahr ist. Sie behaupten etwa, sie seien 80 Jahre alt, und sind 90; die Koffer stehen reisefertig im Zimmer, obwohl sie schon seit zehn, zwanzig Jahren hier wohnen. Oder die Zeit seit dem letzten Auftritt schrumpft auf wenige Jahre zusammen. Fragt man sie, wann sie die letzte Platte besungen haben, antworten sie: «Es sind mindestens drei, vier Jahre her!» – in Wirklich-



Die 82jährige Sara Scuderi war in den zwanziger Jahren eine grossartige Tosca. Hier horcht sie dem Glanz ihrer eigenen früheren Stimme, beginnt allmählich mitzusingen und wird für einen Augenblick wieder die Primadonna, die 3000 Zuschauer vor sich hat: «Vissi d'arte, vissi d'amore...» («Nur der Schönheit weiht' ich mein Leben, einzig der Kunst und Liebe ergeben.» Tosca, 2. Akt)

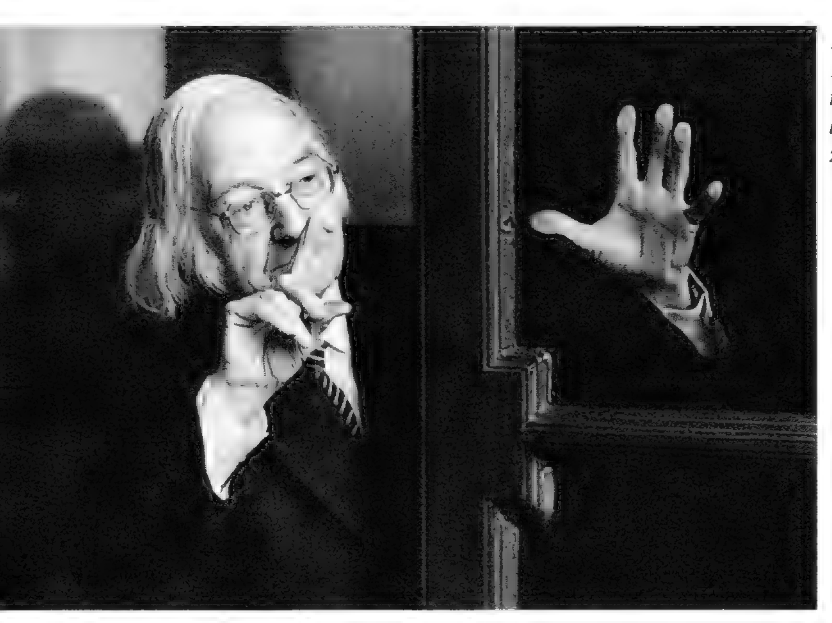




keit aber sind vielleicht 40 oder 45 Jahre vergangen. Die Grenze zwischen Realität und Imagination. verschiebt sich bei ihnen in äusserster Transparenz, was mir sehr liegt, da dies auch bei mir dauernd der Fall ist. Es bildet sich eine Art Zwischenrealität heraus; denn wenn man sich dreissig Jahre lang etwas eingebildet hat, dann wird man zu dem, ob es stattgefunden hat oder nicht. Dazu kommt, dass mindestens die Sängerinnen und Sänger sich durch die notwendige, gesunde Portion Exhibitionismus auszeichnen, die es braucht, um auftreten zu können. Und schliesslich war unsere Arbeit selbst der Versuch eines Spiels mit den Grenzen zwischen Dokumentation und Fiktion. Um das zu verdeutlichen, muss ich ein wenig ausholen:
Jede Filmaufnahme ist, durch das Vorhandensein der Kamera, ein terroristischer, pornographischer Akt. Und je ernsthafter ein Metier ausgeübt sein will, desto mehr ist man in einer vampiristischen Rolle; das heisst, man saugt den Leuten Kraft aus und provoziert sie. Das war sicher auch in Mailand der Fall; nur wussten diese Leute von der Bühne bestens, was los war. Das gab uns von vornherein die Möglichkeit, mit ihnen als Komplizen zu rechnen und spielerisch umzugehen. Wenn jemand zehn, zwanzig, ja bis vierzig Jahre lang das Scheinwerferlicht auf sich gerichtet sah, vergisst er das nicht. Wenn dann nach Jahren und Jahrzehnten eines Lebens im Dunkeln das Licht wieder aufgeblendet wird, so taucht einiges aus den Tiefen empor. Unsere Arbeit beinhaltete deshalb zweierlei: Warten und Inszenieren. Und da ich die Tendenz habe, nichts dem Zufall, nichts dem «So ist es» zu überlassen, war das Warten, bis etwas geschah, wohl das Schwierigste bei dieser Arbeit. Zum erstenmal bin ich konfrontiert worden mit einem «Es ist so», mit der Realität dieser Leute, die einmal gesungen und eine Erfahrung von Einsamkeit hinter sich haben, seit sie von der Bühne abgetreten sind. Wir setzten uns also manchmal stundenlang in eine Ecke, mit der berechnenden Hoffnung, dass die Kamera sie magisch anziehen würde, und warteten. Es existiert ja eine komplizenhafte Abhängigkeit zwischen denen, die «Blut saugen», und denen, die «gesaugt» werden wollen. Daneben versuchten wir sie zu provozieren; mit anderen Worten, wir schufen Situationen, von denen wir uns versprachen, dass sie etwas auslösen würden. Ein gutes Beispiel gibt die Geschichte mit den beiden Primadonnen ab, die ich unbedingt zusammenführen wollte. Immer verhinderte ein Husten oder



Mit expressiver Gestik und erstaunlich kräftiger Stimme schmetterte Leonida Bellon «Il mio mistero è chiuso in me...» («Mein Geheimnis ist in mir verborgen.» Turandot, 3. Akt) Auch wenn die Gesten und Allüren dieser ehemaligen Sängerinnen und Sänger bisweilen groteske Züge annehmen, so strahlen sie doch eine einzigartige Würde und Grösse aus.



Die Kamera zog Maestro Giovanni Erminio Puligheddu, Komponist und Opernleiter, magisch an. Immer wieder tauchte er «zufällig» auf und entwickelte sich so allmählich zu einer Hauptfigur des Films.

eine andere Unpässlichkeit ein Zusammentreffen. Wie anzunehmen war, konnten sich die beiden natürlich nicht ausstehen, da sie in ungefähr derselben Zeit, vor 40 Jahren, grosse Stars gewesen waren. Also ging ich hin und erzählte beiden, dass die andere Primadonna sie als den absolut grössten Star betrachte. Zuerst wollten sie mir nicht glauben; aber als ich nachdoppelte, erreichte ich eine zittrige, zerbrechliche Freundschaft zwischen diesen Todfeindinnen und konnte so eine Situation kreieren, die sonst nie stattgefunden hätte: die eine interviewte die andere. Nur musste ich um Gottes willen beim Zusammentreffen dabeisein, damit nichts schiefgehen konnte.

Dies hat sicher mit Manipulation zu tun; aber erstens ist dies die Basis jeglicher Regiearbeit, und zweitens fand sie hier in einem komplizenhaften Verhältnis zwischen den Personen und mir statt. Ein alter Sänger - als zweites Beispiel fürs Inszenieren - lagert im Keller noch seinen grossen Koffer von den Transatlantik-Tourneen. Wir hörten davon und insistierten so lange bei ihm, bis wir gemeinsam in den Keller gingen und eine sehr «verrückte» Szene drehten mit einem alten Opernehepaar, das ihre Kostüme von längst vergangenen Aufführungen anprobierte. Oder die Geschichte mit Sara Scuderi, die in den zwanziger Jahren eine der grossartigsten Tosca-Darstellerinnen war und heute wohl etwa 82 Jahre zählt: Sie wollte nicht singen, da es ihr der Arzt verboten habe. Aber als ich am Klavier ein Puccini-Motiv anschlug, veränderte sich etwas in ihr, und sie wurde für einen Augenblick wieder eine Primadonna, die 3000 Zuschauer vor sich hat. Und für den Schluss des Filmes bauten wir bei einem Vorhang der Casa eine Bühne auf, spielten einen Applaus der Scala ein und inszenierten «Last Curtain Calls». Alle kamen hinter dem Vorhang hervor und verbeugten sich ein letztes Mal. Ja, hinter dem Vorhang ging ein Gerangel los, Stöcke wurden weggeschmissen, das Alter, die Schmerzen, die Gebrechen waren vergessen, und es wurde nach vorne gedrängt - im vollen Bewusstsein, dass dies eine fingierte Situation war.

Ich finde das toll, und ich hoffe, dass es mir gelungen ist, einen Film mit der Casa Verdi und nicht über sie zu machen. Auch wenn die Gesten und Allüren dieser Ehemaligen bisweilen groteske Züge annehmen, strahlen sie auch eine Würde und Grösse aus, die einzigartig ist. Die Institution als Ganzes ist etwas Wunderbares; sie befindet sich auch im grossartigsten, menschlichsten Land der Welt, in einer Welt,





in der ich am meisten Möglichkeiten habe, Identifikationen vorzunehmen. Italien ist ein wahnsinnig kultiviertes Land. Wenn Kultur das ist, was übrigbleibt, wenn man alles vergessen hat, so ist das in Italien dauernd und überall gegenwärtig. In der Casa Verdi sind die Zimmermädchen Enzyklopädien des dramatischen Musiklebens in diesem Land: Dieses Personal hätte Pasolinis Herz zum Hüpfen gebracht. In keinem anderen Land gibt es etwas Ähnliches. Nur in Italien gibt es diese Art von humaner Kultur, die alles durchdringt und die auch die Existenz einer solchen Institution erlaubt. –

Die Oper ist meiner Ansicht nach eine der extremsten Kunstformen, und ihre Interpretation übersteigt andere Ausdrucksweisen, wie etwa diejenigen im Sprechtheater, bei weitem. Maria Callas war der Auslöser meiner Passion für die Oper. In der Höchstform dieser aussergewöhnlichen Sängerin, bei der man sich heute noch darüber streitet, ob sie eine tolle Stimme hatte oder nicht, wird die Aufführung zu einem selbständigen Kunstakt. Jede Stimme hat eine gewisse Farbe, und es gibt verschiedene Farben, die man an sich nicht mischen kann. Maria Callas aber hatte eine Stimme mit drei Farben, die sie mit untrüglichem Instinkt verbunden hat, auf eine Art und Weise, dass man sprach- und atemlos sagte: Das ist gar nicht möglich, das darf man nicht! Gibt es etwas Verrückteres, als auf der Bühne zu stehen und eine Tonfolge zu singen, wie es sonst niemand auf der Welt kann?! Diese Unmittelbarkeit, diese Bestürzung, diese kollektive Illusion, die die Callas produziert hat, so dass 3000 Leute gemeint haben, die Zeit bleibe stehen, kann ich mir in keiner anderen Kunstform vorstellen. Wenn man das Glück hat, einem solchen Akt beizuwohnen, so ist das wunderbar. –

«La voce in bellezza», das sind ein paar Jahre, vielleicht zehn; und irgendwann ist der Punkt erreicht, wo es talwärts geht und der Sänger sich fragen muss, ob er aufhören soll oder nicht. Die Bewohner der Casa Verdi haben diese Erfahrung alle hinter sich und sitzen nun hier in ihren Zimmern – geschützter als andere alte Leute; denn die Casa hat einen Arzt, drei Schwestern, ein physiotherapeutisches Institut und insgesamt etwa zwanzig Angestellte, die sich um das Wohl der Pensionäre kümmern. Der äussere Rahmen ihres Lebens hat sich reduziert auf die in allen Zimmern identische Einrichtung, auf ein paar Erinnerungsphotos, Postkarten und den Fernseher, an dem sie sich ab und zu eine Opernübertragung anschauen: Auf der ganzen Welt findet sich kein kritischeres Opernpublikum! Fast alle Aufführungen fallen bei ihnen durch, und besonders scharf werden die Sängerinnen und Sänger mit der jeweils gleichen Stimmlage kritisiert. In diesen kleinen Zimmern, die gar nicht an die grossartigen Aufenthaltsräume der Casa erinnern, sitzen sie vormittags, beschäftigt mit den stundenlangen Vorbereitungen für den «Auftritt» um 11 Uhr im Korridor. In den Gängen irren sie dann regelrecht herum und warten, immer eine Stunde zu früh, in der Nähe des Speisesaals auf den Lunch. Einen «Auftritt» erlebte ich zum Beispiel im Fernsehzimmer, als eine Frau eintrat, das Eurovisionslied hörte und diese Musik mitsingend durch das leere Fernsehzimmer schwebte – so wie sie vermutlich auf der Scala-Bühne aufgetreten war.

Diese Auftritte sind ein immerwährendes «So Tun als ob», ein erhöhter Schritt – eigentlich toll; aber es hat mich beeindruckt, dass jeder auf seinem eigenen «Sender» ist, dass es kaum Freundschaften gibt. Dagegen herrschen rege Konkurrenz und Boshaftigkeit, die sie anscheinend auch jung erhalten: Will man mit jemandem reden, behaupten andere, diese Person sei gestorben. Dann öffnet sich die Türe, und die für tot Erklärte erscheint. In dieser Hinsicht sind sie absolut schamlos. Einmal habe ich offensichtlich zu ausführlich mit einer Frau gesprochen; am nächsten Tag war jedenfalls ihr Porträt von Puccini, das er ihr persönlich gewidmet hat, total zerkratzt. Und als ich fragte, wer zum Galaabend in die Scala komme, war die Reaktion allerorten die gleiche: «Für wen? Für die Callas? Nein, ich glaube nicht, das ich gehe.» Sie lehnten auch wieder aus Konkurrenzgründen ab, aber auch, weil sie überzeugt sind, dass die Scala und die Oper allgemein sich im Niedergang befinden, und weil die Opern, in denen sie einmal gesungen haben, sie schmerzlich berühren.

(«Il bacio di Tosca» wird voraussichtlich am Filmfestival von Locarno im August erstmals gezeigt.)



Beim Einspielen eines Scala-Applauses ging hinter dem Vorhang ein Gerangel los. Alter, Schmerzen und Gebrechen waren vergessen, und es wurde nach vorne gedrängt – im vollen Bewusstsein, dass dies ein fingierter «Last Curtain Call» war.

Damit Sie alle kreativen Möglichkeiten virtuos ausspielen können.

Rolleiflex SL 66 E.
Die ideale Mittelformatkamera für engagierte Fotografen, robust und mit allem ausgestattet, was Profis brauchen:

- **Integrierte TTL-Belichtungsmessung,** die bei allen Vor- und Aufsätzen wirksam bleibt. Belichtungsabgleich nach Blenden- oder Zeitpriorität (Nachführprinzip). LED-Anzeige im Sucher.
- **TTL-Blitzautomatik.** Messung und automatische Dosierung des Blitzlichtes in der Filmebene. Selbst Verlängerungsfaktoren gehen automatisch in die Messung ein.
- **Eingebauter, schwenkbarer Balgen.** Für kurze Aufnahmeabstände auch bei langen Brennweiten. Bis 3,5fache Vergrößerung durch Retrostellung der Objektive. Einmalig die Schärfendehnung durch vertikal schwenkbare Standarte.
- **Spitzenobjektive** von Carl Zeiss (30 bis 1000 mm) und ein komplettes Systemzubehör vervollständigen die professionelle Ausstattung.

Rollei Fototechnic – Vorsprung aus Tradition.
Seit Jahrzehnten steht der Name Rollei für richtungweisende Fototechnologie – made in Germany. Die neue Gerätegeneration stellt diesen hohen Anspruch erneut unter Beweis – sie schafft der Kreativität in der Fotografie neuen entscheidenden Spielraum.

Rollei Fototechnic – Herausforderung zu mehr Kreativität.

OTT + WYSS AG, Photoprodukte, 4800 Zofingen, Tel. 062/51 70 71
Bitte senden Sie mir detaillierte Informationen zur Rolleiflex SL 66 E.

Name ______________________

Straße ______________________

Wohnort: ______________________



Freude an der Musik









Oben: Henri Matisse: Klavierstunde. 1916. Öl auf Leinen, 245×213 cm.
New York, Museum of Modern Art

Links: Henri Matisse: Violinspieler am Fenster. 1917/18.
Öl auf Leinen, 149×87,5 cm. Paris, Centre Pompidou

Vorangehende Seite: Henri Matisse: Interieur mit Violine. 1917/18. Öl auf
Leinen, 116×89 cm. Kopenhagen, Statens Museum for Kunst

Die Musik in unserem Leben

Nikolaus Harnoncourt

Vom Mittelalter bis zur Französischen Revolution gehörte die Musik zu den Grundpfeilern unserer Kultur, unseres Lebens. Sie zu verstehen gehörte zur Allgemeinbildung. Heute ist die Musik zu einem blossen Ornament geworden, um leere Abende durch Opern- oder Konzertbesuche zu garnieren, um öffentliche Festlichkeit herzustellen oder auch um mittels des Radios die Stille der häuslichen Einsamkeit zu vertreiben oder zu beleben. So ist der paradoxe Fall eingetreten, dass wir heute quantitativ viel mehr Musik haben als je zuvor – ja nahezu pausenlos –, dass sie aber für unser Leben fast nichts mehr bedeutet: eine nette kleine Verzierung!

Uns erscheinen eben ganz andere Dinge wichtig zu sein als den Menschen früherer Zeiten. Wieviel Kraft und Leiden und Liebe vergeudeten sie, um die Tempel und Dome zu bauen, wie wenig für die Maschinen der Bequemlichkeiten. Für die Menschen unserer Zeit ist ein Auto oder ein Flugzeug wichtiger und wertvoller als eine Geige, und der Schaltplan des Elektronengehirns wichtiger als eine Symphonie. Wir bezahlen allzu teuer für das, was wir für bequem und lebensnotwendig halten; ohne zu überlegen, werfen wir die Intensität des Lebens weg für den Glitzerkram der Bequemlichkeit – was wir einmal wirklich verloren haben, werden wir nie mehr zurückbekommen.

Diese totale Veränderung der Bedeutung der Musik ist in den letzten beiden Jahrhunderten mit zunehmender Geschwindigkeit vor sich gegangen. Mit ihr Hand in Hand geht eine Veränderung der Einstellung zur zeitgenössischen Musik – ja wohl auch der Kunst im allgemeinen: solange die Musik wesentlicher Bestandteil des Lebens war, konnte sie nur aus der Gegenwart kommen. Sie war die lebendige Sprache des Unsagbaren, sie konnte nur von den Zeitgenossen verstanden werden. Die Musik veränderte den Menschen – den Hörer, aber auch den Musiker. Sie musste immer wieder neu geschaffen werden, so wie die Menschen sich immer wieder neue Häuser bauen mussten – immer wieder der neuen Lebensweise, der neuen Geistigkeit entsprechend. So konnte man auch die Alte Musik, die Musik der vergangenen Generationen, nicht mehr verstehen und nicht mehr gebrauchen; man bewunderte gelegentlich ihre hohe Kunstfertigkeit.

Seit die Musik nicht mehr in der Mitte unseres Lebens steht, ist dies alles anders geworden: als Ornament soll die Musik nun in erster Linie «schön» sein. Sie darf auf keinen Fall stören, sie darf uns nicht erschrecken. Die Musik der Gegenwart kann diese Anforderung nicht erfüllen, weil sie zumindest – wie jede Kunst – die geistige Situation ihrer Zeit, also der Gegenwart spiegelt. Eine ehrliche, schonungslose Auseinandersetzung mit unserer geistigen Situation kann aber nicht nur schön sein; sie greift in unser Leben ein, sie stört also. So ist der paradoxe Fall eingetreten, dass man sich von der Kunst der Gegenwart abwandte, weil sie störte, vielleicht stören musste. Man wollte aber keine Auseinandersetzung, nur Schönheit zur Erholung vom grauen Alltag. So wandte man sich der historischen Kunst, der Alten Musik zu: hier findet man die Schönheit und Harmonie, die man sucht. Meiner Meinung nach konnte diese Zuwendung zur Alten Musik – womit ich jede Musik meine, die nicht von unseren lebenden Generationen geschaffen wurde – nur durch eine Reihe eklatanter Missverständnisse erfolgen. Wir können also nur mehr «schöne» Musik gebrauchen, die die Gegenwart uns offenbar nicht geben kann. Solch eine lediglich «schöne» Musik gab es nie. Die «Schönheit» ist eine Komponente jeder Musik; wir können sie nur dann zum bestimmenden Kriterium machen, wenn wir über alle anderen Komponenten hinweggehen, sie ignorieren. Erst seit wir die Musik als Ganzes gar nicht mehr verstehen konnten und vielleicht auch nicht mehr verstehen wollten, war es uns möglich, sie auf ihre Schönheit zu reduzieren, sie gleichsam glattzubügeln. Seit sie nur mehr nette Garnierung unseres Alltags ist, dürfen wir die Alte Musik – also das, was wir eigentlich Musik nennen – gar nicht mehr in ihrer Gesamtheit verstehen, weil wir sie ja sonst nicht auf das Ästhetische reduzieren und glattbügeln könnten.

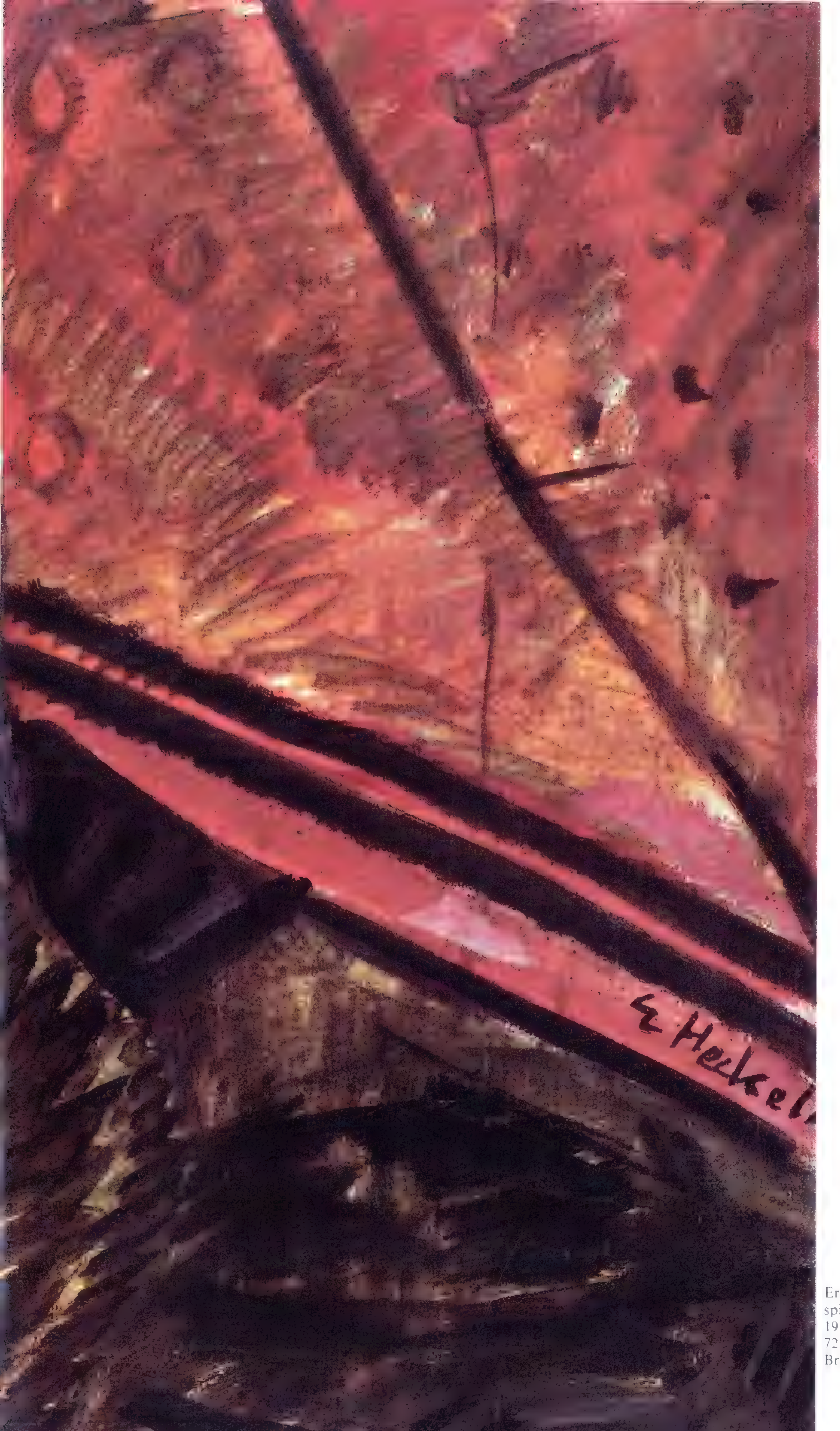
So befinden wir uns heute also in einer nahezu ausweglosen Lage, wenn wir noch immer an die verändernde Kraft und Macht der Musik glauben und sehen müssen, dass die allgemeine geistige Situation unserer Zeit die Musik von ihrer zentralen Position an den Rand gedrängt hat – vom Bewegenden zum Hübschen. Wir können uns aber damit nicht abfinden, ja, wenn ich sehen müsste, dass das die unwiderrufliche Situation unserer Kunst ist, würde ich sofort aufhören, Musik zu machen.

Ich glaube also, mit immer grösserer Hoffnung, daran, dass wir alle bald einsehen werden, dass wir auf die Musik nicht verzichten können – und die verständnislose Reduktion, von der ich sprach, ist Verzicht –, dass wir uns der Kraft und Aussage der Musik eines Monteverdi, Bach oder Mozart getrost ausliefern können. Je tiefer und umfassender wir uns um das Verständnis dieser Musik bemühen, um so mehr werden wir sehen, was diese Musik noch ist, weit über die Schönheit hinaus, wie sie uns aufreisst und beunruhigt mit der Viel-

Rechts: Attische, rotfigurige
Amphore des Brygos-Malers: Orpheus mit der Leier.
Um 480 v. Chr., München, Antikenmuseum







Erich Heckel: Laute spielendes Mädchen. 1913. Öl auf Leinen. 72×79 cm. Berlin, Brücke-Museum

falt ihrer Sprache. Schliesslich müssen wir, über so verstandene Musik eines Monteverdi, Bach oder Mozart, wieder zur Musik unserer Gegenwart finden, die ja unsere Sprache spricht, unsere Kultur ist und weiterführt. Hängt nicht vieles von dem, was unsere Zeit so disharmonisch und schrecklich macht, damit zusammen, dass die Kunst nicht mehr in unser Leben eingreift? Reduzieren wir uns nicht, beschämend phantasielos, auf die Sprache des «Sagbaren»?

In der Geschichte gab es immer wieder Perioden, in denen versucht wurde, die Musik so sehr auf das Emotionale zu vereinfachen, dass sie von jedermann verstanden werden könne. Jeder dieser Versuche scheiterte und führte zu neuer Vielfalt und Komplexität. Allgemeinverständlichkeit kann es in der Musik nur geben, wenn die Musik entweder zum Primitiven reduziert wird oder wenn jedermann die Sprache der Musik erlernt.

Der folgenreichste Versuch, die Musik zur Allgemeinverständlichkeit zu vereinfachen, geschah im Gefolge der Französischen Revolution. Damals wurde, zum erstenmal im Rahmen eines grossen Staates, versucht, die Musik den neuen politischen Ideen dienstbar zu machen: das ausgeklügelte pädagogische Programm des Conservatoire war die erste Gleichschaltung in unserer Musikgeschichte. Nach diesen Methoden werden heute noch die Musiker für die europäische Musik weltweit ausgebildet und wird den Hörern – denselben Prinzipien folgend – erklärt, dass es nicht nötig sei, Musik zu lernen, um sie zu verstehen; das blosse Schönfinden sei bereits alles. So fühlt sich jedermann berechtigt und befähigt, über den Wert und die Ausführung von Musik zu urteilen – eine Einstellung, die wohl möglicherweise für die nachrevolutionäre Musik gilt, keinesfalls aber für die Musik der Zeit davor.

Ich bin zutiefst davon überzeugt, dass es für den Bestand der europäischen Geistigkeit von entscheidender Bedeutung ist, mit unserer Kultur zu leben. Das setzt, die Musik betreffend, zwei Aktivitäten voraus:

Erstens: Die Musiker müssen nach neuen Methoden ausgebildet werden – oder nach Methoden, die an die Zeit vor zweihundert Jahren anknüpfen. Auf unseren Musikschulen wird nicht die Musik als Sprache gelernt, sondern nur die Technik des Musikmachens; das Skelett der Technokratie, ohne Leben.

Zweitens: Die allgemeine Erziehung zur Musik müsste neu durchdacht und ihr der Platz eingeräumt werden, den sie haben muss. So wird man die grossen Werke der Vergangenheit neu sehen, in ihrer aufwühlenden, verändernden Vielfalt. Und man wird auch wieder bereit sein für das Neue.

Wir alle brauchen die Musik, ohne sie können wir nicht leben.

Interieurs mit Violine

Jacqueline Kiang

Musik ist die abstrakteste aller Künste. Kaum erklungen, verflüchtigt sie sich. Sie lässt sich nicht fassen, nicht halten. Auch die Empfindungen, die sie während der kurzen Augenblicke, in denen sie vernommen wird, erweckt, vergehen nur allzu schnell. Maler und Bildhauer aller Epochen haben ihre greifbaren, sichtbaren Elemente – Instrumente, Spieler, Notenblätter, auch Komponisten – seit Anbeginn der Kunstgeschichte immer wieder abgebildet, um mit den Mitteln ihrer Kunst den Zauber der Musik einzufangen und zu verewigen.

In allen uns bekannten Kulturkreisen schrieb man der Musik einst göttlichen Ursprung zu. Der bildenden Kunst hingegen wurde solch erhabene Herkunft nicht zugestanden. Ihre magische Kraft konnte sich mit derjenigen der Musik nicht messen, denn die Wirkung der Musik war eine direkte. Musik besass die Macht zu verzaubern, zu entrücken, zu beschwören, während Malerei und Bildhauerkunst das dargestellte Lebewesen, den dargestellten Gegenstand nur indirekt in ihren magischen Bann zogen.

Der bildende Künstler versucht das unsichtbare Wunder der Musik zu erfassen, indem er den Charme eines Flötenspielers darstellt, die Anmut eines über seine Laute gebeugten Knaben, die Farben und Formen der Saiteninstrumente, die Haltung der Musikanten oder derer, die ihnen lauschen... die durch Musik ausgelöste Verzückung von Spielern und Zuhörern. Wir kennen sie alle: Rousseaus Schlangenbeschwörer, Renoirs Klavierspielerin, Ingres' Paganini, Pieros musizierende Engel, Orpheus, Strawinsky, Satie... all diese Musiker, diese Magier, deren Abbilder wir so oft gesehen haben.

Der legendäre griechische Sänger Orpheus, der mit seiner Musik selbst den Tod bezwang, ist im Verlauf der Kunstgeschichte immer wieder auf bildlichen Darstellungen anzutreffen. Als Symbolfigur für den Sieg der Musik über die Schrecken des Todes und die Macht des Bösen ist er uns bis heute vertraut geblieben. Die Musikgeschichte belegt, dass sich die Menschen aller vergangenen Kulturen in der Sprache der Musik an ihre Götter wandten. Diese ephemeren Begegnungen mit dem Göttlichen fanden ihren bleibenden Niederschlag in Bildern und Skulpturen.

Musik war unentbehrlich bei allen Festlichkeiten, allen wichtigen Ereignissen – von der Geburt bis zum Tode.

Musik auch auf griechischen Urnen und pompejanischen Wandmale-

Rechts: Peter Candid (Pieter de Witte): Drei Musikanten mit Dudelsack und Schalmeien (Ausschnitt). Um 1620. Feder in schwarzweiss gehöht auf Papier, 17,5×14,8 cm. München, Staatliche Graphische Sammlung





Oben: Suzuki Harunobu (1724–1770): Flöte spielende Frau. Undatiert.
Polychrom auf Papier, 21,2×14,1 cm. Paris, Musée Guimet

Rechts: Lukas de Heere (1534–1584): Drei musizierende Mädchen. Undatiert.




W M Harnett
28 East 14th St
New York

reien. Musik auf mittelalterlichen Bildern: Luzifer, der Herr des Bösen, dargestellt als Trommler, der das Kalbfell mit menschlichen Schienbeinen bearbeitet. Auch seiner teuflischen Musik wurde magische Wirkung zugeschrieben, gefährliche Wirkung: Sie reizte zur Sünde der Wollust. Und ihre Macht konnte nur gebrochen werden durch andere, edlere Musik oder durch geheime Zauberformeln.
Abgesehen davon, dass es zu manchen Zeiten üblich war, Musiknoten mit Illustrationen zu versehen, kann man auch den rein graphischen Aspekt eines Notenbildes bereits als Verbindung zwischen bildender Kunst und Musik betrachten; eine Verbindung, die die beiden Künste häufig auch in der Person eines einzelnen Künstlers eingehen. So gab es besonders in der Renaissance viele Maler, die gleichzeitig Musiker waren. Einer dieser Doppeltbegabten war Leonardo da Vinci, der sich sogar einmal am Hofe des Herzogs Ludovico Sforza (il Moro) um eine Anstellung als Musiker bewarb. Da ihn am Wesen der Musik das Ungreifbare, Vergängliche besonders interessierte («Musik wird genossen im gleichen Augenblick, in dem sie geboren wird»), beschäftigte er sich mit der Idee eines muskalischen Wassergartens. «Über das Ganze müssen wir ein feinmaschiges Kupfernetz spannen, in dessen Schutz sich mannigfaltige Vogelarten bewegen können. So wird unablässig Gesang ertönen, während die Zitronenblüten ihren Duft ausströmen. Mit Hilfe eines Mühlwerks werde ich alle möglichen Instrumente erklingen lassen, die – solange die Mühle in Betrieb ist – ununterbrochen zu hören sein werden.»
Veronese galt als hervorragender Streicher. Auf dem Gemälde «Die Hochzeit von Kanaan» hat er einige seiner Maler-Musiker-Freunde porträtiert: Bassano als Flötisten, Tintoretto mit der Geige, Tizian mit einer Art Kontrabass. Es war ihre Gewohnheit, ihm, während er malte, gelegentlich gemeinsam etwas vorzuspielen.
Für den gebildeten Menschen jener Zeit war Musik unentbehrlich, denn sie «... besänftigte Geist und Seele, erweckte die Liebe zur Harmonie... war von ihrem Wesen her vollkommen». Nur sehr wenige Instrumente aus der Zeit vor 1500 und nur einige aus dem 16. Jahrhundert sind heute noch gebräuchlich. Aber es gibt hervorragende Rekonstruktionen, bei deren Herstellung sich die Instrumentenbauer nach Vorbildern auf Gemälden aus dem 15. Jahrhundert richteten. – Der Genter Altar der Brüder Hubert und Jan van Eyck aus dem Jahre 1432 ist mit seinen musizierenden Engeln ein einzigartiges Beispiel für die peinlich getreue Darstellung zeitgenössischer Instrumente. – Auf Gemälden der Renaissance ist eine Fülle nicht mehr anzutreffender Musikinstrumente mit photographischer Genauigkeit wiedergegeben. Ihr Formenreichtum, ihre Linien und Farben, aber auch ihr symbolischer Inhalt boten sich den Malern als ideale Kompositionselemente an.
Die Genauigkeit der Wiedergabe ist nicht nur eine Freude für das Auge des Kunstfreundes, sie ist auch eine wertvolle Stütze für Musikologen und Kunsthistoriker. Sie finden hier oft weit nützlichere Informationen als in rein musikhistorischen Dokumenten aus der Zeit. Was Fragen der Kunstgeschichte betrifft, so berichtet zum Beispiel Emanuel Winternitz, Kurator der Instrumentensammlung des Metropolitan Museum in New York, folgendes Erlebnis: «Während des letzten Krieges bat mich der Besitzer eines sehr schönen holländischen Gemäldes, das allem Anschein nach von Vermeer stammte, um eine Expertise. Auf dem Bild war ein bärtiger alter Mann zu sehen, unter dessen Umhang ein gewundenes Blechblasinstrument hervorschaute. Das Instrument war mit Ventilen versehen. Ventile an Blasinstrumenten wurden aber erst um 1830 erfunden. Das Bild konnte also nicht von Vermeer stammen. Hätte der Besitzer diesen Umstand publik gemacht, so wäre der berühmte Fälscher van Meegeren vermutlich einige Jahre früher entlarvt worden.»
Im 17. Jahrhundert begann sich in Bergamo der Kreis um die Maler Evaristo Baschenis und Bartolomeo Bettera mit der Darstellung musikalischer Stilleben zu beschäftigen. Und unter dem Einfluss der Italiener wandten sich die Leydener und Utrechter Maler ebenfalls dem Stillleben mit musikalischer Thematik zu. Besonders schöne Beispiele dieses Genres sind das «Musikalische Stillleben» von Pieter Claesz aus dem Jahre 1657 und Jan Steens heute im Buckingham Palace hängendes Bild «Morgenstunde», auf dem ausser einer wunderschönen Instrumentengruppe auch korrekt beschriebene Notenblätter zu sehen sind. Das Thema «Vanitas» ist bei den Stilleben der nordischen Malerei des 17. Jahrhunderts häufig anzutreffen. Es handelt sich dabei stets um Kompositionen, bestehend aus Musikinstrumenten, Noten und einem Totenkopf. Das Ganze zu verstehen als Symbol der Vergänglichkeit.
Das 19. Jahrhundert, in dem sich ein Hang zum Personenkult entwikkelt hatte, brachte gewissermassen als Gegengewicht die künstlerisch ernst zu nehmende musikalische Karikatur hervor. Bedeutende Künstler wie Daumier, Doré, Grandville und Gill mokierten sich über den musikalischen Kunstbetrieb, verspotteten Komponisten, Ausführende und Publikum. Gill schuf verschiedene äusserst komische Porträts für die Titelseite der Wochenzeitschrift «La Lune». Auf einem dieser Blätter (aus dem Jahre 1860) sieht man Jacques Offenbach inmitten einer fürchterlichen Unordnung auf seinem Cello sitzend, das hochstirnige, bebrillte Haupt mit Rosen bekränzt, neben sich

Links: William Harnett:
Die alte Violine. 1886. Öl auf Leinen, 97×61 cm.
Cincinnati, Sammlung Ch. F. Williams





Oben: Peter Jakob Horemans: Hofmusik mit Fagott. 1760/65. Öl auf Leinen, 89,5×76 cm. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen

Links: Peter Jakob Horemans: Hofkonzert im Schloss Ismaning (Ausschnitt). 1733





Jean-Baptiste Oudry:
Stilleben mit Violine und
Blockflöte. 1741

einen Hund, der ein Umhängeschild trägt, auf dem «Barkouf» steht (Barkouf ist der Titel einer Offenbach-Operette), umgeben von allerlei Operngestalten. Eine andere Nummer der Zeitschrift ist mit einem Porträt Rossinis geschmückt, das zwar sehr witzig, aber in keiner Weise verletzend ist.
Im späten 19. und im 20. Jahrhundert erscheinen Musikinstrumente in der Malerei, zunächst vor allem bei den Surrealisten, ohne jeden inhaltlichen Zusammenhang, ganz einfach um ihrer Formen, Linien und Farben willen. Was wäre der Kubismus ohne die Gitarre! Und wie sehr entsprach das Schwingen und Vibrieren der Saiten dem Lebensgefühl der Futuristen.
Eine andere Form des Zusammenwirkens von Musik und Malerei ereignete sich damals in Frankreich auf dem Theater: Dem Gründer und Leiter der «Ballets Russes», Sergej Diaghilew, gelang es, so bedeutende Musiker wie Debussy, Strawinsky, Milhaud und Prokofjew und Maler wie Bakst, Benois, Matisse und Picasso zur Mitarbeit an seinen Produktionen zu gewinnen und so durch den Zusammenklang von Tanz, Musik und Bühnenbild wirkliche Gesamtkunstwerke zu schaffen. Anerkannte Künstler schufen nun auch Konzert- und Opernplakate, ebenfalls eine Manifestation des Interesses an der Musik und eine Form, die sich bis in die heutige Zeit weiterentwickelt hat. Festspielplakate und Plattenhüllen legen davon Zeugnis ab. Eine ganz besondere Vorliebe für musikalische Sujets hatte Raoul Dufy. Neben Gemälden und Zeichnungen zum Thema Musik schuf er auch Illustrationen, Plakate und Theaterdekorationen. Er hatte ganz bestimmte Vorstellungen, welche Formen und Farben den Charakter der einzelnen Instrumente am besten zum Ausdruck bringen konnten. So schien ihm zum Beispiel «die Kombination aus leuchtendem Veroneser Grün und blendend hellem Weiss in Form eines Blitzes oder Funkens» dem perlenden Klang der Flöte am besten gerecht zu werden.
Der amerikanisch-englische Maler Whistler versah seine Gemälde mit Obertiteln aus dem musikalischen Vokabular. Seine Wasserszenen nannte er «Nocturnes», seine figurativen Bilder «Symphonien», seine Porträts «Harmonien» oder «Arrangements». Eines seiner frühesten Werke heisst übrigens «Am Klavier». Es wurde 1858 vollendet, 1859 vom Pariser Salon zurückgewiesen und 1860 in London in der Royal Academy erstmals ausgestellt.
Ingres, Hébert, Ensor, Matisse, Russolo, Klee, Vieira da Silva, Larry Rivers... sie alle gehören zu den Maler-Musiker-Doppelbegabungen. Und nicht nur Whistler hat seinen Bildern musikalische Titel gegeben; Franz Marc malte zum Beispiel eine «Sonatina für Geige und Klavier», die er Paul Klees Frau Lily, die Pianistin war, widmete. Und Georgia O'Keeffe nannte eines ihrer Bilder «Blaue und grüne Musik».
Der skurrile Komponist Satie zeichnete viel. Dieser Satie, mit seinem Begriff von der «weissen Musik»; Satie, der so vielen als Modell für Gemälde, Zeichnungen und Photographien diente. Unter anderem auch Magritte, der sich mit Vorliebe von seiner Frau Satie-Musik vorspielen liess.
In Mussorgskis «Bilder einer Ausstellung», Hindemiths «Matthis der Maler» und Virgil Thomsons «Fünf Porträts» finden wir die Umkehrung, nämlich «Malerei in der Musik». Und wenn Poulenc sagt, dass «alles in allem enthalten» sei, so denkt er wohl unter anderem an diese Dualität der Künste.
Als Ergänzung hierzu eine kleine Anekdote aus seiner Jugendzeit. Er sang damals gerne Schubert-Lieder, ganz für sich allein: «Ich hatte mein Klavier so aufgestellt, dass ich beim Singen von Schuberts ‹Winterabend› (der französische Titel des Liedes lautet ‹Soleil d'hiver›) mit meinen Augen der Abendsonne folgen konnte, die wie ein roter Holländer Käse durch die Zweige der reifbedeckten Bäume glitt.»
Nicht vergessen werden darf in diesen buntgemischten Betrachtungen über Bilder und Musik der Jazz. Jazz, eine Musikform, die man vielleicht als musikalischen Surrealismus bezeichnen könnte, beeindruckte zur Zeit seiner Hochblüte die zeitgenössischen Maler ausserordentlich. Kaum einer vermochte sich seinem Einfluss zu entziehen. Wie viele Gemälde gibt es allein mit dem Titel «Jazz». Wie viele der besten Photographen wurden inspiriert von den freien, synkopierenden Rhythmen und neuartigen Wegen, die diese amerikanische Musik auch den Europäern – und nicht nur den Musikfanatikern unter ihnen – so faszinierend erscheinen liess.
Matisse, der selbst ein guter Musiker war, hat ein ganzes Buch über den «Jazz» gemacht, aus dem wir auf den Seiten 66 und 67 zwei Bilder zeigen.

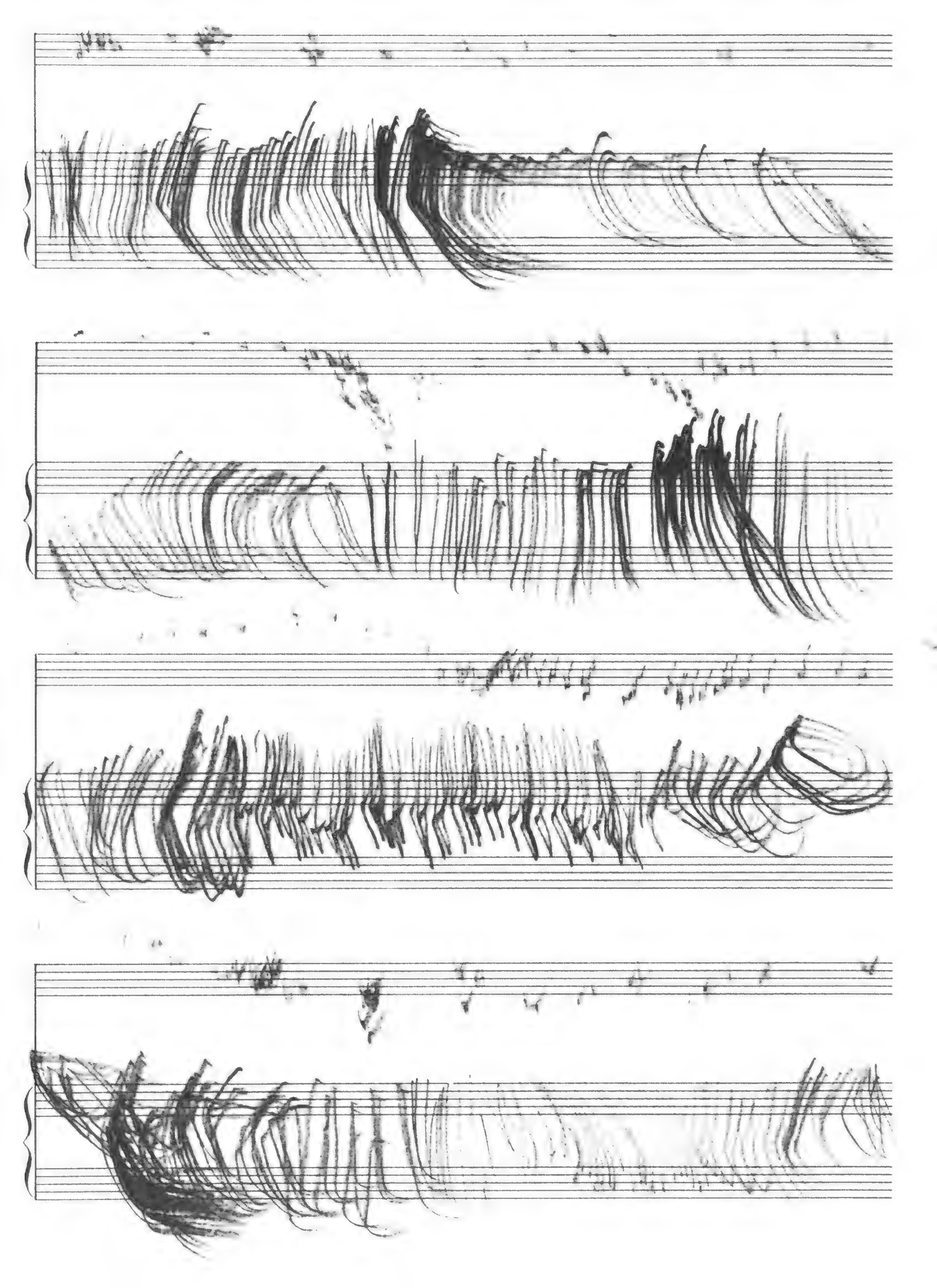
Die heilige Cäcilia

Hildegunde Wöller

Instrumentalmusik umfasst einen weiten Spannungsbogen – vom derben Gleichnis eines sexuellen Akts bis hinauf zum geistigen Erleben des religiösen Eros. Blasinstrumente können eine phallische und Seiteninstrumente eine weibliche Symbolik haben. Daher war Instrumentalmusik im kirchlichen Raum viele Jahrhunderte lang verpönt im Unterschied zur Vokalmusik, die dem Wort untergeordnet ist und als liturgischer Sprechgesang von An-

Rechts: Thomas Willeboirts (1614–1654):
Die heilige Cäcilia. Undatiert. Öl auf Leinen, 202×135 cm.
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen





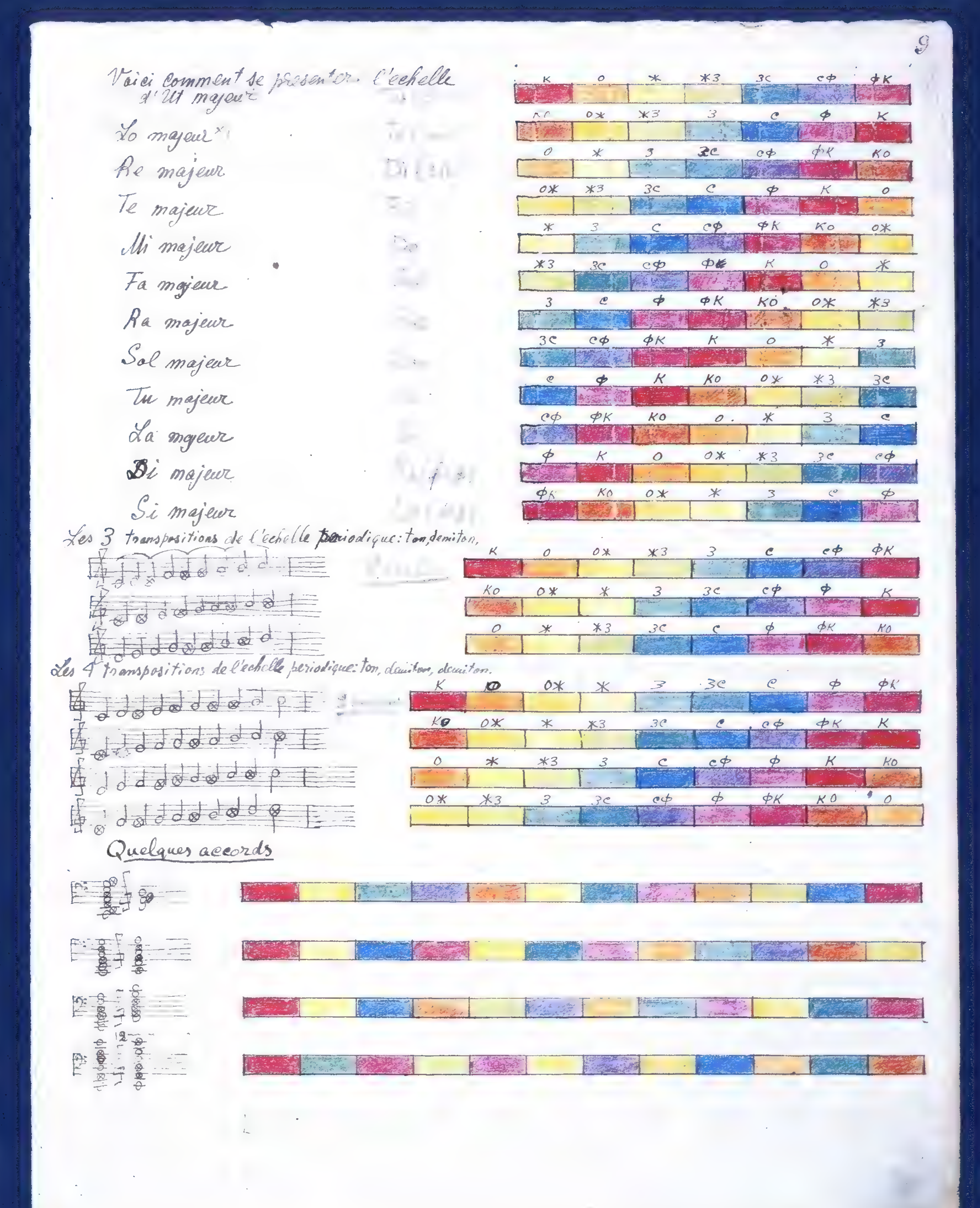
fang an zur christlichen Messe gehörte. Besonders schwer tat sich die frühe römische Kirche mit der Instrumentalmusik, gehörte diese doch als Tanz- und Spielmusik zu religiösen Riten, die als heidnisch und obszön empfunden wurden und von denen Getaufte sich fernzuhalten hatten. Bis in die Gegenwart entzünden sich an der Frage, welche Art Musik im sakralen Raum erklingen darf und welche nicht, immer wieder heftige innerkirchliche Kontroversen.
Viele Auseinandersetzungen des frühen Christentums mit seiner heidnisch-religiösen Umwelt spiegeln sich in Legenden. So stellt sich in der Legende von der heiligen Cäcilia, die Anfang des 3. Jahrhunderts in Rom den Märtyrertod erlitt, die Frage, ob Instrumentalmusik heilige Musik des Christentums sein könne. Aber erst ab 1500 wird Cäcilia auf Gemälden mit einer Handorgel dargestellt und in der Folge zur Schutzheiligen der Kirchenmusik erkoren. Komponisten wie Orlando di Lasso, später Purcell und Händel widmen ihre Werke der Sakralmusik, kirchliche Musikvereine nennen sich nach ihr, und zur Förderung der Kirchenmusik werden Cäcilienfeste veranstaltet. Auch die Einführung der Orgel in den Kirchenraum, ohne die die heutige Kirchenmusik kaum vorstellbar ist, war offensichtlich nichts Selbstverständliches, diente doch auch dieses Instrument ursprünglich heidnisch-religiösen Riten. Und da kam nun den Musikfreunden die heilige Cäcilia zu Hilfe, von der es heisst: «Cantantibus organis – während die Musikinstrumente (zu ihrer Hochzeit) erklangen, sang Cäcilia in ihrem Herzen nur zu Gott gewandt: Lass, Herr, mein Herz und meinen Körper unbefleckt bleiben, auf dass ich nicht zuschanden werden.» (Ob die «organis» Orgeln im heutigen Sinne waren, ist nicht eindeutig geklärt.) Die fromme Jungfrau Cäcilia, einer vornehmen römischen Familie entstammend, hörte im Herzen andere Weisen als die der Spielleute; ihr war, als ob deren Instrumente zerbrochen seien. Unter ihrem goldenen Hochzeitskleid trug sie ein härenes Hemd, und in der Hochzeitsnacht eröffnete sie ihrem heidnischen Bräutigam Valerianus: «O du süsser allerliebster Jüngling, ich will dir vertrauen ein verborgen Ding. Ich habe einen Engel vom Himmel zu meinem Liebhaber, der hütet meinen Leib mit grosser Strengigkeit: und so er etwie empfindet, dass du mich anrührest in unreiner Minne, so schlägt er dich, dass du die Blume deiner süssen Jugend verlierest. Siehet er aber, dass du mich in reiner Liebe minnest, so gewinnt er dich so lieb als mich, und wird dir erzeigen seine Glorie.» Valerianus verlangte den Engel zu sehen, und Cäcilia sandte ihn zum greisen Bischof Urban, der sich in den Katakomben Roms verborgen hielt. Dort erschien Valerianus ein Greis in schneeigem Gewand, der ein Buch mit goldenen Buchstaben hielt und ihm daraus vorlas. Von der Erscheinung überwältigt, willigte Valerianus ein, sich taufen zu lassen. Und als er zu Cäcilia zurückkehrte, nahm er den Engel wahr, der bei ihr war, und der Engel krönte beide mit Kränzen aus Rosen und Lilien, die er ihnen aus dem Paradies hergebracht hatte.
Die irdische Hochzeit wird in eine himmlische verwandelt; die Instrumente heidnischer Musik sind zerbrochen, statt dessen erklingt Musik, und es verbreitet sich ein Duft, der direkt vom Himmel kommt. Cäcilia und Valerianus, von religiösem Eros ergriffen, symbolisieren die *Musica sacra,* die Verbindung von Liebe und Reinheit, von Rosen und Lilien.
«Geistliche Verlöbnisse» unter jungfräulichen Männern und Frauen waren im 3. Jahrhundert bei Christen in Rom beliebt. Neben ihrem asketischen Zug spiegelt sich in ihnen ein uralter religiöser Inhalt. Diese frühen Christen transformierten die einst sakrale sexuelle Vereinigung, die als Kult der Gottheit begriffen wurde, ins Mystische, in eine seelische Verbindung mit dem Bräutigam Christus. Auf ähnliche Weise wurde auch die Instrumentalmusik schliesslich mit neuem Inhalt gefüllt und konnte vom Christentum assimiliert werden. Die Kraft und Inbrunst grosser Werke der Kirchenmusik nährt sich entsprechend aus einem religiösen Erbe, das nach innen verlegt wurde und kreative Potenzen freisetzt. Unschwer lässt sich in der christlichen Jungfrau Cäcilia eine Nachfahrin der Vestalinnen Roms erkennen, der vornehmen Jungfrauen, die im Tempel der Vesta das heilige Feuer und das Palladium hüteten. Ursprünglich waren diese Jungfrauen dazu ausersehen, an den Sonnenwendfesten die Heilige Hochzeit zu vollziehen, aus der die künftigen Könige hervorgingen. Das heilige Feuer wird bei Cäcilia zu einem Engel, und der Pontifex maximus, der Oberpriester, dem die Vestalinnen unterstanden, wird zum Bischof Urban, später zum Papst. Die *Legenda aurea* deutet den Namen Cäcilia als *coeli lilia,* als Himmelslilie oder als *coelum leos,* Himmel des Volkes, weil das Volk an ihr «als an einem geistlichen Himmel Sonne, Mond und Sterne erschaute». Die Legende erinnert damit gewollt oder ungewollt an die römische Himmelsgöttin Cardea, die weisse Göttin, mit der Hestia verwandt ist. Kaum ein grosser Komponist wird leugnen, dass es eine Himmelsmacht ist, die ihn inspiriert, und er wird nicht bestreiten, dass ihm wie Valerianus die Askese abverlangt wird, ihr so zu dienen, wie sie es bestimmt.
Erst das lange gehütete Feuer hat schliesslich die Kraft, einen Königssohn, ein unsterbliches Werk zu erzeugen.

Links: Gerhard Rühm: Visuelle Musik (linke Seite einer Duo-Partitur). 1983. Bleistift auf Papier, 34×54 cm. Berlin, Galerie Gelbe Musik



Oben: Ivan Wyschnegradsky: Farbkreis aus «La mosaïque lumineuse de la coupole du temple». Um 1942. Buntstift und Tempera auf Papier, 34×26 cm. Berlin, Galerie Gelbe Musik

Rechts: Ivan Wyschnegradsky: Farb- und Tonskalen aus «La mosaïque lumineuse de la coupole du temple». Um 1942. Buntstift und Tinte auf Karopapier, 32×24,5 cm. Berlin, Galerie Gelbe Musik


Voici comment se présenter l'échelle d'Ut majeur
Lo majeur
Re majeur
Te majeur
Mi majeur
Fa majeur
Ra majeur
Sol majeur
Tu majeur
La majeur
Di majeur
Si majeur
Les 3 transpositions de l'échelle periodique: ton, demiton,
Les 4 transpositions de l'échelle periodique: ton, demiton, demiton.
Quelques accords

Sichtbare Musik

Klaus Ebbeke

Von frühester Zeit an war die europäische Musik auf ihre Schriftlichkeit verwiesen. Durch sie wurde das, was wir gemeinhin «Komposition» nennen, das in sich logisch gefügte Geflecht von Beziehungen, überhaupt erst ermöglicht. Dies heisst natürlich nicht, dass es keine Musikkulturen gäbe, die ohne schriftliche Fixierung auskämen; dass aber Musik sich aus den Zusammenhängen sozialer Funktion zu lösen vermochte, hängt in nicht geringem Masse mit ihrer Schriftlichkeit zusammen. War die Schrift an ihrem Beginn im 9. Jahrhundert dazu nötig, in den Randgebieten der Musikkultur – dort, wo die mündliche Überlieferung gefährdet war – die Gesänge der Kirche in einer eindeutigen Form festzuhalten, indem sie die Handbewegungen des Dirigenten festhielt, so entwickelte sie sich rasch zu einem System, das eine solche Mittelfunktion überstieg und die hochkomplexen Phänomene mittelalterlicher Mehrstimmigkeit überhaupt erst ermöglichte. Von da an war das Schriftbild von der Musik nicht mehr zu trennen.
Die Musik Bachs oder Beethovens wäre ohne die Möglichkeit der Aufzeichnung nicht mehr vorstellbar, und wer je die autographische Partitur eines Komponisten in Händen gehalten hat, wer je in ein Beethovensches Skizzenbuch geschaut hat, weiss, wie sehr die Persönlichkeit des Komponisten hier ihre Male hinterlassen hat. Die Notenschrift ist lesbar wie die Handschrift eines Menschen, und die Partitur sagt dem Kenner oftmals mehr als jede Aufführung, die doch immer nur den Blick eines Interpreten auf das jeweilige Werk realisiert. So ist die Partitur in den Mittelpunkt unserer Musikkultur gerückt und hat über Jahrhunderte ein Zeichensystem bereitgehalten, das Komponisten ihren Ausdruck ermöglichte, sie gleichzeitig aber auch auf die Bahn dessen zwang, was dieses Vokabularium zu sagen erlaubte. Durch diese subtile Wechselwirkung ist uns die Notenschrift gleichsam zweite Natur geworden. Erst in einer Zeit, als Arnold Schönberg erkannt hatte, dass Tonalität kein Naturgesetz der Musik ist, dass das, was unbefragte Grundlage der Musik seit Bach und Haydn gewesen war, allein geschichtlich bestimmt ist, begannen Komponisten die Frage zu stellen, ob das gewohnte System der Notation die einzige Möglichkeit sei, die eigenen Vorstellungen aufzuzeichnen.
Es waren die italienischen Futuristen kurz vor dem Ersten Weltkrieg, die feststellten, dass es Dinge zu sagen gab, die partout nicht mehr in die fünf Linien zu zwingen waren. Ein Stück für «Intonarumori» wie «Erwachen der Grossstadt» von Luigi Russolo (der bezeichnenderweise Maler war) verlangte nach etwas Neuem. Dieser Vorstoss am Beginn unseres Jahrhunderts blieb aber vorerst ohne Resonanz, und ein Komponist wie Ivan Wyschnegradsky, der in der Nachfolge Skrjabins an der Vorstellung zu einem Gesamtkunstwerk arbeitete, versuchte noch in den vierziger Jahren, die synästhetische Verbindung von Farbe und Klang mit der herkömmlichen Notenschrift zu fassen. Für die Lichtspiele entwickelte er zwar eine eigene Art der Aufzeichnung, aber auch sie wurde dann wieder mit dem normalen Notationssystem verknüpft. Josef Matthias Hauer hingegen versuchte aus dem Goldenen Schnitt eine musikalische Gesetzmässigkeit abzuleiten.
Erst nachdem viele der musikalischen Möglichkeiten, die der Beginn des Jahrhunderts geboten hatte, erschöpft waren, stellte sich erneut die Frage nach anderen Möglichkeiten der Notation und damit auch der Musik selbst. So führen die späten fünfziger und frühen sechziger Jahre zu der eigentlichen Blüte solcher Versuche. Die Probleme und Hoffnungen formulierte Karlheinz Stockhausen 1959 in seinem berühmten Darmstädter Vortrag «Musik und Graphik»: «Sowohl die Entstehung von Aktions-, Entwurfs-, Ideogramm- und Formelschriften... haben gemeinsam, dass sie auf Augenblick und Gegenwart bezogen sind und aus einem Vertrauen auf die erst allmählich – nach der Überwindung der deterministischen Epoche – zur Freiheit gelangenden schöpferischen Fähigkeiten des Menschen hervorgehen.»
Was heute unter dem Wort «graphische Notation» versammelt wird, ist eine kaum überschau- und unmöglich noch systematisierbare Vielzahl von Erscheinungsformen und Beweggründen. Phil Corner setzt an die Stelle einer aus konventionellen Zeichen bestehenden Partitur eine Spielanweisung, die das gewünschte Ergebnis selber zu fassen sucht und nicht mehr den Umweg über die konventionelle Verschlüsselung geht. Gerhard Rühms Konzept einer «visuellen Musik» hingegen weitet den Begriff zur anderen Seite hin: «ähnlich wie *visuelle poesie* ausschliesslich zum sehen bestimmt ist, soll auch *visuelle musik* mit den augen wahrgenommen werden und nur im *inneren* ohr – synoptisch – vage akustische vorstellungen wecken.» Gleichzeitig wird dabei aber noch etwas anderes deutlich. Für Stockhausen und Ligeti waren die Aufzeichnungen immer noch klassische Partituren in dem Sinne, dass sie sich zu ihrem grössten Teil in einen konkreten musikalischen Sinn übersetzen lassen konnten. So ist auch Dieter Schnebels «visible music» eine ausführliche Erläuterung beigegeben, die den einzelnen optischen Zeichen eine sehr präzis bestimmte

Rechts: Cembalo, gebaut von William Dowd, Paris, und dekoriert von Marc Chagall. 1980. Nizza, Musée National



Musique

Miche



Joan Miró: Musique, Seine, Michel Bataille et moi. 1927. Öl auf Leinen, 79,5×100,5 cm. Winterthur, Kunstmuseum, Depositum der Volkart-Stiftung

Bedeutung zuweist. Wenn auch durch Drehung des Blattes ein einzelnes graphisches Gebilde eine doppelte Aussage beinhalten kann, so ist das Grundverständnis immer noch das der normalen Partitur: links ist früher als rechts, oben höher als unten. Sobald der Ausführende einer der Linien folgt, normalisiert sich das anfänglich scheinbar verwirrende Bild. John Cages Klavierkonzert entfernt sich schon weiter: Jeder Spieler des Orchesters hat seine Instrumental-«Stimme» auf einem Blatt, auf dem einzelne Ereignisse zufällig eingetragen sind – die Richtschnur sind die Unebenheiten des Papiers. Und dem Spieler ist zusätzlich freigestellt, eines der Ereignisse zu spielen. Unter dem Einfluss von Fluxus werden dann die letzten Verabredungen gekündigt: Dick Higgins sprüht Farbe auf ein vorfabriziertes Partiturschema. Wenn auch noch an eine Aufführung seiner «Symphony No 48» gedacht wird (und die einzelnen Blätter suggerieren entfernt immer noch musikalische Charaktere: ein gewisses rhythmisches Gleichmass beim ersten Satz «Allegro Vivace», eine lockere Bildung im «Andante Spiccato»), so ist das Blatt doch eher dazu angetan, die Frage nach dem Realitätsgehalt musikalischer Notation überhaupt zu stellen; eine Frage, die Takehishu Kosugis «Interspersions» noch radikalisieren: Die in allen zuvor genannten Beispielen immer noch neutralen Notenlinien werden hier selbst zum Träger der Aussage; einer Aussage, die zumindest ebenso optisch wie akustisch fassbar ist. So radikal solche Formen sind, verweisen sie doch auch zurück auf die Anfänge dieses Liniensystems im 10. Jahrhundert, das sich, als die Bedeutung der Zeichen erst gefestigt werden musste, auch farbiger Linien bediente. Bewusst-unbewusst, mit dem Fluxus-eigenen spielerischen Ernst stellen Kosugis «Interspersions» die alte Frage. Haben wir eine neue Antwort?

Plädoyer für zeitgenössische Musik

André Vladimir Heiz

Ohne Fernweh lässt sich an Zeitgenössisches schwer herankommen. Immer schon haftet der Darstellung – gewollt, ungewollt? – etwas an, das sich an einem Bild der Vergangenheit misst oder kühn prognostisch in die Zukunft schielt.
Ohne freudiges Risiko lässt sich über «Zeitgenössisches» kaum nachdenken, wo der gewählte Zeitpunkt «Jetzt» und «Heute» sich einer Darstellung entziehen will, ja entziehen muss:
Der eigene Standpunkt – hier – kann sich nicht auf einen verlässlich gesiebten Rückblick abstützen, und die zeitgenössisch verwirrende Fülle in ihrem zum Teil unbekannten Werden und Sein erlaubt wohl keinen auslotenden Überblick. So bewusst Existenz und Sicht einer Gegenwärtigkeit auch verpflichtet sein mögen, so gewagt, so bereichernd ungewiss ist der Sprung «Hinaus», um darüber zu befinden.

Zeitgenössisches

Betriebsam und zuweilen marktschreierisch gebärdet sich das aktuelle kulturelle Geschehen.
Nichts wird indes über die sehr mässige Begeisterung, die gefühlshafte Zurückhaltung, eine gewisse Abneigung Zeitgenössischem gegenüber hinwegtäuschen. Und mit «Zeitgenössischem» ist hier zunächst nicht gemeint, was der gängige Sprachgebrauch mit «Modernem» abtut, nein, Bartók, Britten... wenn auch nur im Anklang vor der Pause, können wir von einem versuchshaft gegenwärtigen Standpunkt aus als «Klassisch» bezeichnen. Und auch Maurizio Pollinis Selbstverständlichkeit, mit Schönberg «neue» Töne anzuschlagen, erneuert mit zeitgemässem Elan zwar Konzertgepflogenheiten und das übliche ABC der Programm-Wahl; aber: Vierzig Jahre mag es her sein, als Schönberg Hollywood-Komponisten das Instrumentieren lehrte.
Liesse sich hier auch eine Reihe bereits illustrer Namen anführen, den einzelnen wäre das Nebeneinander dieser bloss zufälligen Aufzählung nicht immer genehm, passten sie auch alle in unsere Zeit. Doch zeitgemäss müsste sich die Freude hier noch in frischer Neugier ausdrükken, Neugier auf unbekannte Namen, die wir noch nie gehört haben; Namen, die noch nie genannt wurden.
Denn: Aktuelle Kunst, ob Wort, ob Bild, ob Ton, wird meist dann erst Zeit-Gespräch, wenn die trotzigen Schwingen gestutzt, die Flausen domestiziert sind, wenn sich der allfällige Schock kompromissloser Überraschung oder Ernüchterung bereits gelegt hat, das scheinhaft Aktuelle durch Erläuterungen und Einordnungen bereits so weit klassifiziert und ver-altet ist, dass es uns allen zumutbar wird. Schade.
Antiquitäten und Chrom, Louis Toujours und subtilste Elektronik schmeicheln, passen ins Auge.
Wo bleibt das Ohr?

Zeit

Wenig Zeit haben wir; wenig Zeit, auf uns wirken zu lassen, was andere Ansprüche an Zeit-Ordnungen stellt. Auf den Schallplattenhüllen lässt sich auf Hundertstelsekunden genau ablesen, wie lange der Trauermarsch dauert. Ein Blick in Aufführungsbücher europäischer Bühnen und Säle zwischen 1810 und 1910 fördert eine Unzahl von Musikspielen, Opern und Öperchen zutage, deren Komponisten und Librettisten uns fossilhaft nichts bedeuten. Keine Zeit für Lamento – allzu schnell, allzu gerne werden wir uns dieses Beispiels bedienen, um den Gemeinplatz zu erhärten,

Rechts: Karikatur von Jean Cocteau: Igor Strawinsky und Pablo Picasso

après la reprise du Sacre et de [illegible]

Picasso réconforte Stravinsky.

Il a bu

trop de

vodka

Jean Cocteau

*



nach dem sich alles Gute irgendwann schon durchsetzt. Müssen wir denn unbedingt dabeisein? Müssen wir Geburtsstunde, Geburtswehen geteilt haben? Geben wir die Arbeit des Entscheides der blinden Macht der Zeit anheim; irgendwann dringt auch an unser Ohr, was den Ton angibt!
Doch: Verbannt unsere Zeit ihre eigenen Versuche nicht in hermetische Zonen, wo sie in weltabgeschiedenen Laboratorien ungestört sich austoben sollen, bis sie flügge sind?
Unsere latente Abneigung allem Zeitgenössischen gegenüber könnte Antwort auf eine viel tiefer greifende Abneigung sein, die von der Kunst heute radikal thematisiert wird; das unserer Zeit Nahe bringt wohl in seiner unbarmherzigen Aktualität zunächst etwas zum Klingen, was einem – vielleicht nicht gänzlich bewussten – Malaise entspringt. Musik träfe es aber ganzheitlich, ganz umfassend, ganz genau.

Se vuol ballare, Signor Contino?

Mozarts Figaro soll für das damalige Wiener Publikum im vom revolutionären Fieber erhitzten Europa eine Zumutung gewesen sein. Aber er wurde aufgeführt.
Warum soll es keine Schlappen geben?
Gerade die heutige kulturelle Lage verlangte Grosszügigkeit (nicht Nachsicht), Freude am Versuch. Ungeachtet der dürftigen Möglichkeiten ist der bahnbrechende Aufschwung in neue Ausdrucks- und Klangwelten nicht zu überhören. Und so schnell lassen sich die neuen Welten in Galileis Fernrohr nicht erblicken. Denn seit etwa siebzig Jahren hat der künstlerische Ausdruck seine Selbstverständlichkeit völlig eingebüsst. Gestus und Handschrift sind – wie alles – fragwürdig geworden. In unsere Neuzeit fällt die Thematisierung dieser Fragwürdigkeit. Ja, man könnte sagen, dass der Akt künstlerischer Formwerdung, das Gestalt-Geben, sich nicht mehr aus einem vorhandenen Inventar an Formen und Formeln ergibt, dass er sich eher aus jener Leere, aus jener Unendlichkeit, deren astronomische Realität wir heute akzeptieren, in eine eigene Form hinein-bewegt, die sich ihrer Relativität immer bewusst ist. Auf diesem Hintergrund mag es kein Zufall sein, dass Einstein über Mozart schreibt.
Anders als revolutionär kann man Schönbergs Schritt, den Raster normativer Harmonie endgültig hinter sich zu lassen, nicht bezeichnen, ebenso wie Kagels Dramatisierung der Spiel(er)formen im kühnen Solostück «Atem».
An dieser ausdrucks-gewaltigen Fragwürdigkeit teilzuhaben, könnte ganz schön aufregend sein, lastete nicht dieselbe Fragwürdigkeit über unseren Lebensformen überhaupt, die wiederum verlangt, dass Dargebotenes vor allem beruhigt.
Se vuol ballare, Signor Contino? Bitte.

Leichtes – im Ernst?

Der unhaltbare Unterschied zwischen U- und E-Musik wird geschwätzig aufrechterhalten, wo Kriterien der inneren Formgestalt völlig fehlen und wo die Massenproduktion gängiger Langeweile sich mit ein paar Wortfedern, Emblemen und Klebern schmücken muss. Auch diese zufälligen, unzeitgemässen Unterschiede beruhigen, besonders wenn sie ohne Tadel von Musikern wie Gulda und Chick Korea elegant wieder aufgehoben werden.
Gilt offenbar immer noch: C'est le ton qui fait la musique.
Seltsam: Todernst verlaufen meist Aufführungen zeitgenössischer Musik; auf Radiosendern, wenn überhaupt, in gefahrlose Randzeiten verschubst, spannt sich eine bedeutungsschwangere Einteilung vor. Heutigen Gepflogenheiten durchaus treu, muss hier das Wort Gewicht, Gewichtigkeit vortäuschen, wenn nicht gar das bevormundete Ohr langgezogen wird, um gleichsam vorweg zu verstehen, was es zu hören hat.
Spräche da nicht Musik besser durch sich, aus sich, wenn wir es hörfreudig zuliessen?
Die knochentrockene Angelegenheit weihevoller Uraufführungen ist meist noch von gräulicher Freudlosigkeit überschattet, wo Stirnfalten und intellektueller Small-Talk Beweis von Ernsthaftigkeit sind.
Steht da ekstatisches Saturday Night Fever gegen die Fron dienstäglicher Musica Nova?
Können wir das eine so leichtherzig gegen das andere ausspielen? Müssen die gefühlshaften Momente so eindeutig zweideutig verteilt sein?

Hörgewohnheiten: Taubheiten

Froschquaken versuchsweise als eine mögliche Inspirationsquelle für ein zeitgenössisches Werk ins Ohr zu fassen, klingt wie eine Karikatur, ist es aber durchaus nicht: Aufmerksames Hinhorchen eröffnet uns bestimmte Sentenzenreihen, die sich, bei gleicher Tonhöhe, aus verschiedenen Pausen ergeben. Was hier die Struktur ausmacht, ist die Pause, die Ruhe, das Schweigen. Davon geht alles aus – von dieser Urruhe, in die ein Geräusch, ein Ton fällt. Diese Ruhe setzt Musik irgendwann voraus; sie gibt sie als Absolutes zu verstehen, sie verlangt sie. Sie ist aber ein Abstraktum, ein Bewusstsein, das wir als Zuhörer selber finden, herbeiführen, gestalten müssen.
Denn immer, fast immer klirrt, klingt, ertönt etwas. Wenn es nicht die beklagten Tages- und Nachtlärmaggressionen sind, so muten uns modistische Shopping-Passagen unentwegt Singsang, Rhythm and Blues, den verstärkten Herztakt

Fortsetzung Seite 94

Links: Karikatur von
Rudolf Heinisch: Der Komponist Paul Hindemith





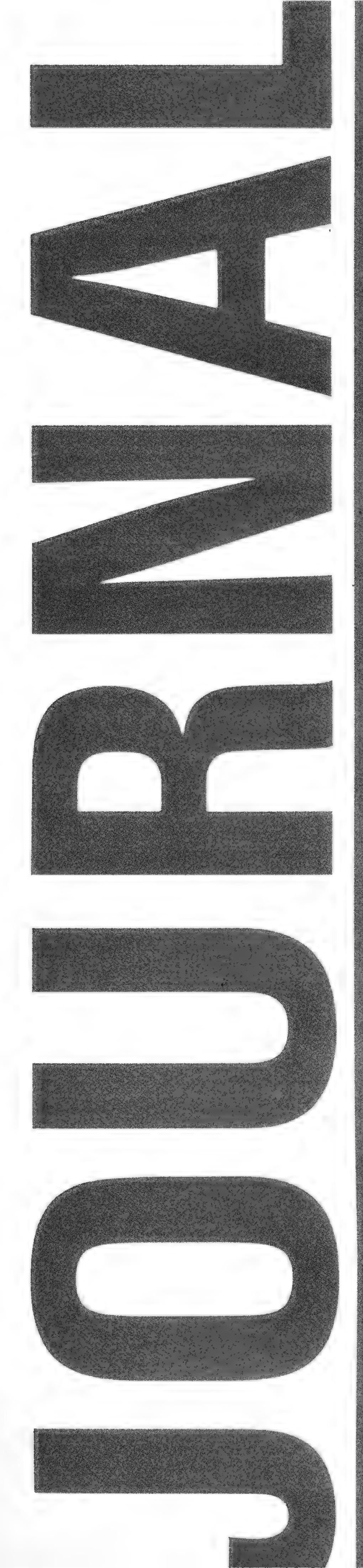
Joseph Mompou:
Cabaret Excelsior. 1929.
Öl auf Leinen.
Barcelona, Privatbesitz



Oben: Henri Matisse: Ikarus.
Collage aus dem Buch «Jazz», 1942–1947

Rechts: Henri Matisse: Der Wolf. Collage aus dem Buch «Jazz», 1942–1947





AUSSTELLUNGSKALENDER

Schweiz

Ort	Ausstellung
Basel	Muba-Hallen **ART – Internationale Kunstmesse.** 14.–18.6. ●
	Kunsthalle **Francesco Clemente.** Bis 24.6. **Barbara Kruger / Jenny Holzer, USA.** Bis 24.6.
	Kunstmuseum **Strawinsky.** Sein Nachlass. Sein Bild. 6.6.–9.9
	Merian-Park **Die Skulptur im 20. Jahrhundert.** 3.6.–30.9
Bern	Kunsthalle **Bracó Dimitrijevič.** 15.6.–15.8
	Kunstmuseum **Paul Klee.** Zeichnungen 1921–1936. 8.6.–2.9.
Chur	Bündner Kunstmuseum **Kunst der Gegenwart.** Bis 17.6.
Freiburg	Musée d'art et d'histoire **Mario Botta.** Bis 24.6. **Jean-Charles Blais.** Bis 15.7
Genf	Centre d'art contemporain **Ingeborg Lüscher.** 18.6.–10.7. ●
	Musée d'art et d'histoire **Chaimowicz.** Bis 17.6. **Rolf Iseli.** 21.6.–2.9
Ittingen	Kartause Ittingen **Bignia Corradini.** Neue Bilder. Bis 17.6 **Carl Roesch.** Zeichnungen. 16.6.–29.7. **Kunst der 60er und 70er Jahre aus der Sammlung Crex.** Bis 21.12
Lausanne	Musée des arts décoratifs **Japanische Textilkunst der Gegenwart.** 7.6.–2.9
	Musée cantonal des beaux-arts **«RITE – ROCK – REVE».** Junge Maler in Frankreich. Bis 17.6.
Lugano	Villa Malpensata **Amerikanische Meister aus der Sammlung Thyssen-Bornemisza.** Bis 22.7 («du»-Journal 5/84) ●
Luzern	Kunstmuseum **Künstler aus Deutschland.** Bis 17.6
Olten	Kunstmuseum **Hans Obrecht.** Bis 24.6
Pfäffikon	Seedamm-Kulturzentrum **H. R. Giger.** Retrospektive 1964–1984. Bis 17.6
Schaffhausen	Museum zu Allerheiligen **Rudolf Härdi.** Bis 17.6
Solothurn	Kunstmuseum **Jörg Mollet / Christof Schelbert.** Bis 11.6 **Agnes Barmettler / Tom Gerber.** Bis 1.7.
St. Gallen	Katharinen **Säntisdarstellungen aus den vergangenen Jahrhunderten bis in die Gegenwart.** 2.6.–1.7.
Winterthur	Kunstmuseum **Experiment Sammlung Teil II.** 17.6.–26.8.
	Stiftung Oskar Reinhart **Lorrain und die ideale Landschaft.** Bis 19.8
Zürich	Kunstgewerbemuseum **Kunststoff-Objekte 1860–1960.** 8.6.–26.8
	Kunsthaus Grosser Ausstellungssaal: **Kandinsky in Russland und am Bauhaus 1915–1933.** 30.5.–15.7 ● Sammlung Neubau: **Gustave Courbet.** Unbekannte Reiseskizzen. Bis 11.6
	Museum Bellerive **Die Fouquet – Schmuckkünstler in Paris 1860–1960.** Bis 12.8
	Haus zum Kiel **Chinesische Malerei 2. Teil.** Bis 22.6

AUSSTELLUNGSKALENDER

Deutschland

Baden-Baden	Staatliche Kunsthalle **Christian Boltanski.** Bis 1.7. **Menschen aus Polen. Porträt von Krzysztof Gieraltowski.** 8.6.–1.7.
Berlin	Museum Dahlem **Von Frans Hals bis Vermeer.** 8.6.–12.8. **Wenzel Hollar.** Bis 2.9
	Nationalgalerie **Max Beckmann.** Retrospektive. Bis 29.7
Bielefeld	Kunsthalle **Krakauer Impressionen – Zeichnungen von Alf Welski.** Bis 15.7. **Junge Kunst.** Förderungspreisträger des Landes Nordrhein-Westfalen. 3.6.–29.6.
Bonn	Rheinisches Landesmuseum **«Zwischenbilanz» – neue deutsche Malerei.** 2.6.–15.7.
	Städtisches Kunstmuseum **Georg Baselitz.** Zeichnungen 1958–1984. 13.6.–26.8. («du»-Journal 4/84) ●
Düsseldorf	Städtische Kunsthalle **Dimension IV.** Bis 17.6.
Essen	Museum Folkwang **Francesco Clemente.** Pastelle. 15.6.–19.8. **Christian Mischke.** Radierungen. 16.6.–12.8. **Susan Meiselas.** Bis 28.6. **Joe J. Heydecker: Das Warschauer Getto.** Bis 28.6.
Hamburg	Kunstverein **Kunstlandschaft BRD – Kölner Szene.** 16.6.–5.8.
Hannover	Kestner-Gesellschaft **Osiris, Kreuz und Halbmond – 5000 Jahre Kunst in Ägypten.** Bis 5.8.
	Kunstmuseum **Nackt . . . in der Kunst des 20. Jahrhunderts.** Aktbilder und -skulpturen. Bis 1.7.
Karlsruhe	Städtische Galerie im Prinz-Max-Palais **Spitzweg / Schwind / Schleich.** Bis 24.6.
Köln	Josef-Haubrich-Kunsthalle **Max Beckmann zum 100. Geburtstag.** Bis 24.6.
	Kunstverein **Kunstlandschaft BRD – München/Bayern.** 3.6.–5.8
	Stadtmuseum **Juden in Köln – Photodokumentation.** 15.6.–1.8
Krefeld	Museum Haus Lange **Norbert Prangenberg.** Bilder, Zeichnungen, Skulpturen. Bis 24.6.
	Kaiser-Wilhelm-Museum **Der westdeutsche Impuls 1900–1914.** Bis 24.6.
München	Kunstverein **Kunstlandschaft BRD – Raum Frankfurt.** 6.6.–15.7.
	Städtische Galerie im Lenbachhaus **«Der Traum des Orpheus».** Bis 1.7.
Mannheim	Städtische Kunsthalle **Alf Lechner.** Skulpturen und Zeichnungen. 16.6.–15.7.
Münster	Westfälischer Kunstverein **Kunstlandschaft BRD – Region Niedersachsen.** 17.6.–26.8
Nürnberg	Kunsthalle **Hommage à Jiří Kolář. Tagebuch 1968.** 15.6.–19.8.
Stuttgart	Württembergischer Kunstverein **Rudolf Schlichter.** Retrospektive. Bis 1.7 **Max Weiler.** Gemälde und Zeichnungen 1952–1963 Bis 24.6 **Back to the USA. Amerikanische Kunst der 70er und 80er Jahre.** Bis 17.6. («du»-Journal 7/83) ●

Österreich

Linz	Neue Galerie der Stadt Linz **Geschichte der österreichischen Photographie.** Bis 24.6. («du»-Journal 2/84) ●
Wien	Albertina **Oswald Oberhuber.** Bis 24.6. **Schwedische Zeichenkunst.** Bis 1.7.
	Museum moderner Kunst **«1984» – Orwell und die Gegenwart.** Bis 8.7.

Frankreich

Paris	ARC **Anselm Kiefer.** Bis 21.6. ●
	Beaubourg **André Gelpke.** Photographien. Bis 24.6 **«Académisme et modernité».** 13.6.–2.9 **Etienne Martin.** Bis 11.6 **Bouillon / Reynier / Vieille.** Bis 11.6 **Joe Gantz.** Photographien. Bis 11.6
	Grand Palais **Eine neue Welt: Meisterwerke amerikanischer Malerei 1760–1910.** Bis 11.6 **Meisterwerke der Sammlungen Menil-Houston, New York.** Bis 23.7 **Schätze des alten Nigeria.** Bis 23.7.
	Louvre **Amerikanische Malerei im Louvre.** Bis 30.9
	Musée d'art moderne de la Ville de Paris **Ritzi und Peter Jacobi.** Bis 24.6
Troyes	Musée d'art moderne **Aspekte der modernen Malerei 1945–1984.** Bis 18.6

Italien

Mailand	Padiglione d'arte contemporanea **Koloman Moser.** 12.6.–15.7
Parma	Galleria Nazionale **Correggio und sein Vermächtnis.** 3.6.–15.7
Rom	Musei Capitolini **Egon Schiele.** Bis 25.7.
Venedig	Museo Correr / Salone Napoleonico **Emilio Vedova 1935/1984.** Bis 30.9
	Palazzo Ducale **Biennale '84.** Ab 10.6

USA und Kanada

Chicago	Museum of Contemporary Art **Gordon Matta-Clark.** Retrospektive. 23.6.–26.8. **Chicagos Alternativszene.** 23.6.–26.8
New Orleans	Louisiana State Museum **Der Sonnenkönig: Louis XIV und die Neue Welt.** Bis 18.11
New York	Solomon R. Guggenheim Museum **Juan Gris.** Retrospektive. Bis 15.7
	Metropolitan Museum of Art **Yves Saint Laurent: 25 Jahre Design.** Bis 2.9 **Design in Amerika: Die Kunstakademie Cranbrook 1925–1950.** Bis 17.6 **Eugène Delacroix.** Lithographien, Radierungen Bis 15.7
Ottawa	The National Gallery of Canada **Zeitgenössische Kunst: Erwerbungen 1969–1984.** Bis 26.8
Washington	National Gallery **The Folding Image.** Bis 3.9 **Mark Rothko: Werke auf Papier.** Bis 5.8 **Watteau.** 17.6.–23.9

● Die mit einem Punkt gekennzeichneten Ausstellungen sind in diesem oder einem früheren Heft besprochen

Galerien und Auktionshäuser

Sammler-Adressbuch aller Sammelgebiete, einige 1000 Adressen von Sammlern – Händlern – Museen – Vereinen und Fachzeitschriften und großem Angebot an Fachbüchern. Preis nur DM/sFr. 15.– bei Vorauszahlung-Nachnahme + DM/sFr. 5.– Info gegen Rückporto.



– Suche noch Wiederverkäufer –
Sammleradressbuch
Heinz Nickel
Postfach 13
6660 Zweibrücken Deutschland

Begegnung

Köln
Berlin
Rainer Fetting
Peter Bömmels
Bernd Zimmer
Walter Dahn
Helmut Middendorf
Jiri Georg Dokoupil

Bilder und Arbeiten auf Papier
Galerie Silvia Menzel
Kurfürstendamm 195 · 1 Berlin 15
Tel. 030 - 8817000

GALERIE FISCHER

Kunsthandel und Auktionen

NÄCHSTE AUKTION:

Gemälde und Grafik alter und moderner Meister, Helvetica, Möbel, Antiquitäten

Vorbesichtigung: 26. Mai bis 3. Juni 1984

Auktion: 5. bis 15. Juni 1984

Haldenstrasse 19, CH-6006 Luzern
Telefon 041 / 51 57 72



Kaffee- und Teeservice in originalem Lederkasten. Auf dem Deckel das Wappen des Duc Cardinal d'Orléans. – Meissen, um 1740–1755

FRÜHJAHRSAUKTION

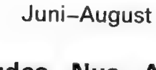
5. bis 15. Juni 1984

Auktionsausstellung: 26. Mai bis 3. Juni 1984

GALERIE FISCHER LUZERN

CH-6006 LUZERN, HALDENSTRASSE 19, TEL. 041 / 51 57 72

Juni–August



Nudes Nus Akte

Cézanne, Degas, Renoir, Bonnard, Matisse, Picasso, Braque, Miró, Dalí, Magritte, Giacometti, Bacon, Klein, Baselitz, Fetting und andere

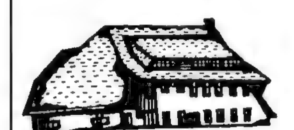
Art 15'84, 14.–18. Juni

Roy Lichtenstein
Neue Bilder

Galerie Beyeler
Bäumleingasse 9, 4001 Basel, Tel. 061/23 54 12

Galerie Gilbert

modern art



Geöffnet
Mittwoch bis Sonntag,
14–18 Uhr

D-7891 Remetschwiel
Südschwarzwald
10 km von Waldshut B 500
Tel. (0049) 7755 10 41

Gemälde · Skulpturen · Keramik

Peter Eugene Ball, Julius Bissier, Jürgen Brodwolf, Paul Fowler, Jan Hubertus, Will MacLean, Ben Nicholson, Douglas Portway, Lucie Rie

---

Galerie Glas-Galerie

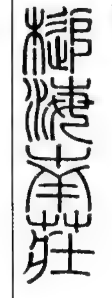
Brandgässli 5/7, Luzern, Tel. 041 / 51 25 22

Art '84 BASEL

14.–18. Juni 1984
Stand Nr. 17.175

Dale Chihuly, USA
Klaus Moje, BRD
25. Mai–29. Juni 1984

Di–Fr 10.00–12.00 / 14.00–18.30
Sa 10.00–17.00 durchgehend

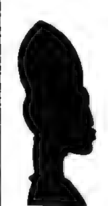


Marion Hammer

Riva Vela 8, 6900 Lugano
✆ 091 / 23 81 55

Verkauf von

Orientalischer Kunst



GALERIE GREUB
Suzanne und Dr. H. Greub
CH-4010 Basel, Sternengasse 6
Telefon 061 / 23 53 93

Kunstwerke aus

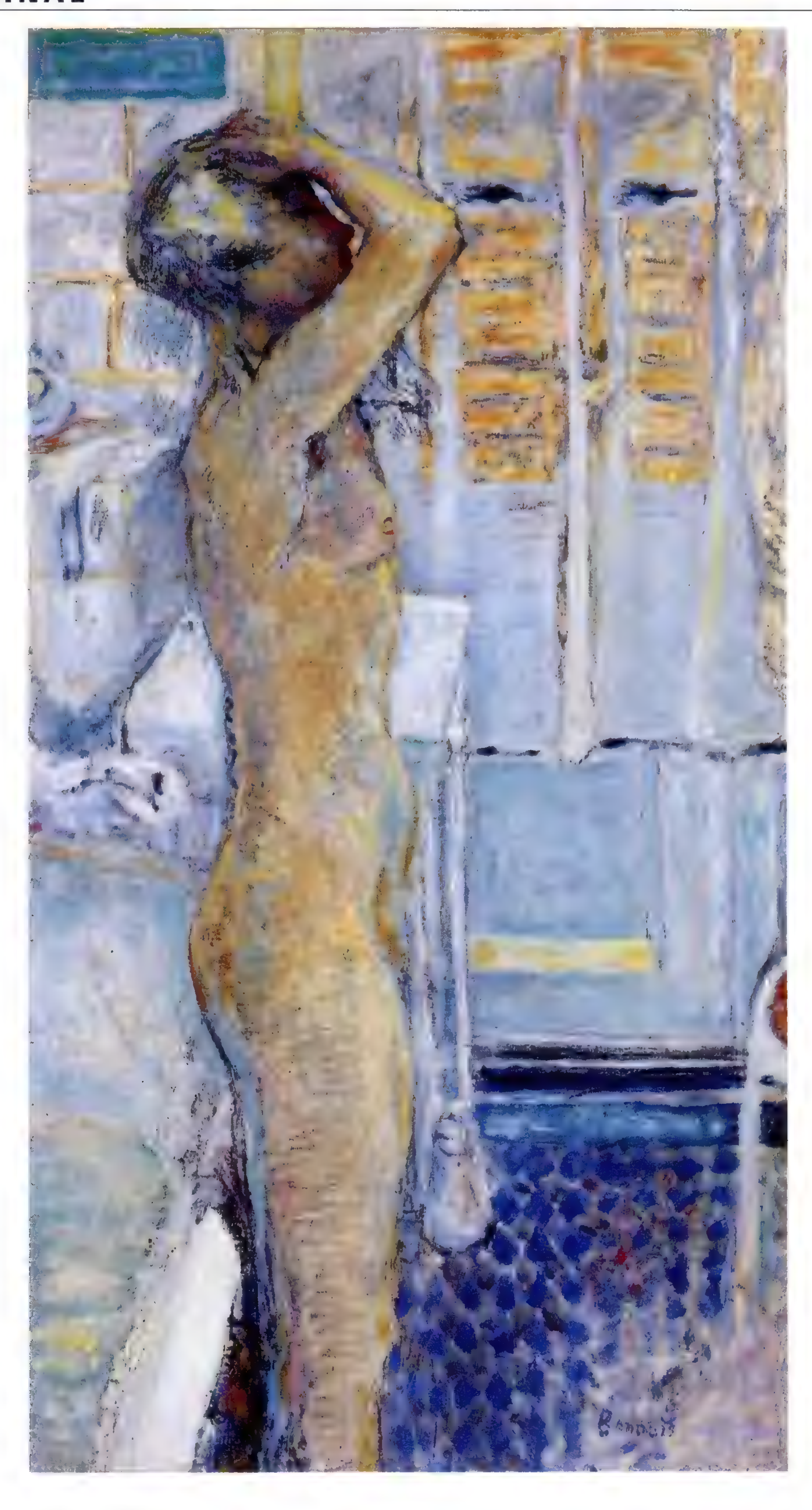
AFRIKA OZEANIEN

mit

KLEE, PICASSO, POLLOCK ETC.

Eröffnungsausstellung *RESONANZEN*

Katalog (72 Seiten, davon 38 Farb- und 8 s/w-Abb.)
Januar – Juni 1984



Links: Pierre Bonnard: Nu gris de profil.
Um 1936. Öl auf Leinen, 114×61 cm.
Basel, Galerie Beyeler

Georges Braque: Nu. 1925/26. Bleistiftzeichnung, 90×72 cm.
Basel, Galerie Beyeler



Nacktheit als Motiv

Zur Ausstellung «Nudes» in der Galerie Beyeler in Basel (Juni bis August)

Margit Weinberg-Staber



Links: Francis Bacon: Portrait (Man on grey couch). 1962. Öl auf Leinen, 198×142 cm. Basel, Galerie Beyeler

In seinem Buch «The Nude, a Study of Ideal Art» (1956) weist Kenneth Clark auf den der englischen Sprache eigentümlichen Unterschied zwischen den Worten «naked» und «nude» hin. Der Begriff «nude» sei von Kritikern des frühen 18. Jahrhunderts ins englische Vokabular eingebracht worden, «um die unkünstlerischen Insulaner davon zu überzeugen, dass in Ländern, wo man Malerei und Plastik so ausübt und schätzt, wie man es sollte, der nackte menschliche Körper wesentlicher Gegenstand der Kunst ist». Aber die Unschuld im Darstellen von Akten war in der von Clark genannten Zeit, die Watteaus «Das Urteil des Paris» (um 1720) und Tiepolos «Danae» (um 1736) hervorbrachte, schon längst verloren. Bereits 1916 machte der Kunstschriftsteller Wilhelm Hausenstein darauf aufmerksam, als er schrieb: «Der Mensch der Renaissance trägt Kleider – sogar Hosen. Der Mensch der Renaissance bedarf einer viel umständlicheren Entkleidung, um nackt zu werden, als der Grieche.» Auf Seite 253 seines Buches «Die Kunst und die Gesellschaft» findet sich eine Zeichnung von Luca Signorelli (1445/50–1523) abgebildet, ein männlicher Rückenakt, wegschreitend aus der Bildfläche mit einer über die Schulter geworfenen, ebenfalls nackten Figur. Die Zeichnung drückt das aus, was Hausenstein angesichts der profanen Wiedergabe des Nackten als «Leidenschaftlichkeit» bezeichnet. Das heisst, im bewegt erregten Duktus teilen sich Empfindungen mit, die der Maler wahrzunehmen glaubt. Er unterwirft sein Modell einer Idee, die er von ihm hat.
Nicht mehr ungehemmt wie in der griechischen Antike, sondern über einen geistigen Umweg, über eine «ästhetische Reflexion», werde der menschliche Körper als Motiv von Malern und Plastikern erforscht – ist der Schluss, den Hausenstein zieht. Diese «Bedingtheit» charakterisiert zweifellos den Akt, seitdem er sich von der apollinischen Unmittelbarkeit in der frühen griechischen Antike löste. Das scheinbar immer gleiche Nackte entpuppt sich als Träger von Bildideen, spiegelt bewusst und unbewusst die gesellschaftlichen Normen der jeweiligen Entstehungsepoche und sanktioniert Kunstauffassungen und Durchbrüche auf eine neue Sicht. Am 19. Jahrhundert kann man diese ins Medium der Kunst getragenen Auseinandersetzungen zwischen Tradition und Fortschritt besonders gut beobachten, nicht zuletzt an den Interpretationen des Aktes: Man vergleiche «Die grosse Odaliske» von Ingres (1814) mit «Le Sommeil» (den beiden schlafend ineinander verflochtenen Frauen) von Courbet (1866).
So mag es sich erklären, weshalb der Akt im 20. Jahrhundert keineswegs untergegangen ist. Entgegen den Thesen der Neuerer hat sich – Kandinsky sah das prophetisch voraus – die «grosse Realistik» neben der «grossen Abstraktion» behauptet und ist aus dieser Auseinandersetzung verwandelt und erfrischt hervorgegangen. Unterschiedlichste Motive der Moderne konnten genutzt werden: die Suche nach ursprünglichen, universalen Zeichen für die menschliche Existenz, die Neugier einer sich vertiefenden Seelenkenntnis oder die strukturelle Zergliederung gegebener Wirklichkeit, also das Verhältnis von Wirklichkeit und Wahrnehmung. Körperarchitektur und Körperpsyche beschäftigen den Kubismus. Der Surrealismus holt Sexualität und Aggression aus unserem Unterbewusstsein. Die Neue Sachlichkeit erprobt mit einer harten, unbeschönigten Dinglichkeit vielleicht auch das, was Norbert Elias in seiner Untersuchung «Über den Prozess der Zivilisation» (1969) wie folgt benennt: «...jene unsichtbare Mauer von Affekten, die sich gegenwärtig zwischen Körper und Körper der Menschen, zurückdrängend und trennend, zu erheben scheint...» Man ist verlockt zu sagen, dass das älteste reale Thema der Kunst, der Akt, zugleich das offenste bleibt. Wäre nicht unter diesem Blickwinkel eine Auseinandersetzung mit dem Akt in der Moderne reizvoll, bei Picasso, Schiele, Schad, Bacon, de Kooning, Rivers – um nur einige zu nennen? Und wie verhält sich der «ästhetische Reflex» im Fall eines Bonnard, eines Matisse, die das ganze, nicht das zerfallene Menschenbild nochmals beschwören? Finden junge Maler heute, sich selbst narzisstisch darstellend, ihre Leiblichkeit mit dem Pinsel in der Leinwand einkreisend, zur zivilisatorisch verschütteten Direktheit zurück?
Es gibt erstaunlich wenig zusammenfassende Literatur über den Akt in der Kunst, wobei die aussereuropäische, etwa die asiatische Kunst, ohnehin fehlt. Die kunsthistorische Prämisse lebt fort, dass man die Darstellung des menschlichen Körpers an den Massen der Antike und der Renaissance messen müsse. Erst feministisch orientierte Kunsthistorikerinnen bringen neuerdings ruhestörende Gedanken ins Gespräch. Plötzlich wird in Frage gestellt, weshalb eigentlich der Körper der Frau als ein vom Künstler verformbares Wunschobjekt passiv durch die Kunstgeschichte wandere, während der männliche Körper seit dem Hellenismus die «überlegenen kulturellen Werte» inkarniere und menschlichen Herrschaftsanspruch belege. Margaret Walters formulierte es so in ihrem Thesenbuch «Der männliche Akt, Ideal und Verdrängung in der europäischen Kunstgeschichte» (1978). Allerdings fällt es nicht schwer, dieser streitbaren Auffassung einige objektivierende Argumente entgegenzusetzen.
Das Thema ist komplex und konträr, und unser Verhalten gegenüber der Darstellung des Nackten ist es ebenfalls. Man prüfe die eigenen Empfindungen und Gedanken beim Betrachten der hier abgebildeten Beispiele: den eigenen «ästhetischen Reflex».



Bechstein, Bösendorfer, Feurich, Grotrian-Steinweg, Ibach, Kawai, Petrof, Schimmel, Steinway & Sons

Jecklin, Zürich 1, am Pfauen

Bootz&Gautschi

BEOSYSTEM 5000: Science Fiction. Und Perfektion.

Der Höchststand modernster HiFi-Technologie - weit ab vom üblichen Standard. Da erfüllen Sie sich anspruchsvollste Wünsche auf Knopfdruck - sogar raumunabhängig.
Futuristische Kommandozentrale für 12 unabhängige Programmierungen.
BEOMASTER 5000 microprozessorgesteuerter Verstärker mit Synthesizer-Tuner.
BEOCORD 5000 HiFi Kassettengerät mit HX Pro, Dolby® B und C und autom. Suchsystem.
BEOGRAM 5000 vollautom. Plattenspieler mit neuartigem Tonarm und hochwertiger B&O-Zelle.
BEOGRAM CD 50 Compact Disc Plattenspieler für neue Klangdimensionen.

B&O: die Faszination in Bild und Ton.



Nur beim ausgewiesenen Fachhandel.

Kandinsky 1915–1933

Das Kunsthaus Zürich zeigt in seiner Ausstellung «Wassily Kandinsky in Russland und am Bauhaus 1915–1933» den mittleren Teil einer dreiteiligen Ausstellungsfolge über das Schaffen Kandinskys im Kontext seines Wirkungskreises.

Wassily Kandinsky hat als Maler und Theoretiker wohl mehr als jeder andere Künstler in diesem Jahrhundert dazu beigetragen, Formen und Farben als eigenwertige Ausdruckselemente zur Geltung zu bringen und damit den Weg zur abstrakten Kunst einzuleiten. In der ersten Phase seines Schaffens griff er verschiedene Anregungen der zeitgenössischen Kunst auf. Anfänglich wurde er vom Neoimpressionismus und dem Jugendstil beeinflusst, später näherte sich sein Stil dem französischen «Fauvismus». Durch die Versuche, die Elemente des Bildes – Linien, Formen und Farben – zwar selbständig, aber im Kontext miteinander verbunden darzustellen, gelangte er 1910 zu seinem ersten abstrakten Bild. Diesen revolutionären Schritt begründete er in seinem 1912 erschienenen Buch «Über das Geistige in der Kunst». Die eigentliche Richtungsänderung seines Malstils wurde aber erst zwischen 1915 und 1922 erkennbar. Das Bild «Rote Strasse» von 1917, das Moskau mit seinen Zwiebeltürmen, Hochhäusern, Rauchschwaden und ein paar Menschen im Vordergrund darstellt, ist ein typisches Beispiel für die Werke vor 1920, die sich noch mit dem Gegenständlichen befassen und in ihren Kompositionselementen Anklang an «Lebendiges» verraten.
Nach 1920 wurden Kandinskys Bilder in zunehmendem Masse durch klare Konturen und einheitliche Grundflächen gekennzeichnet. So finden wir in Gemälden «Weisser Hintergrund» (1920) und «Rotes Oval» (1920) neben frei aufgetragenen Flächen und Verbindungslinien bereits strenge Formen wie Sägeblatt, Rechteck und Oval. Diese Tendenz wird noch deutlicher in Gemälden «Roter Fleck II» und «Kreise im Schwarz» (beide 1921), in denen zum erstenmal ausschliesslich reine Formen auftauchen: Kreis, Halbmond, spitzer Winkel, Rhombus und Mondsichel. Der Pinselduktus tritt als Ausdrucksfaktor zurück, die Farben tendieren zur flächigen Deckung, und auf die Abbildung der äusseren Wirklichkeit verzichtet Kandinsky endgültig. Dass er von seinen russischen Zeitgenossen beeinflusst wurde, zeigt sich im Gemälde «Rotes Oval». Kandinsky bediente sich hier der Form des Trapezes, die Malewitsch und Popowa schon vorher gebraucht hatten und die Kandinsky auch später wieder aufgriff, wie zum Beispiel im «Roter Fleck II».



Wassily Kandinsky: Schwarzer Fleck. 1921

1921 kehrte Kandinsky nach Deutschland zurück und gründete 1922 zusammen mit den Malern Feininger, Jawlensky und Klee die Gruppe «Blaue Vier». Von 1923 an lehrte er am Bauhaus Formgestaltung; und 1925, als das reorganisierte Bauhaus nach Dessau zog, wurde er Leiter der Wandmalerei. Drei Jahre später führte er eine freie Malklasse. Während seiner Amtsdauer entwickelte und lehrte Kandinsky die Theorie der Form und Farbe, die sich in seiner theoretischen Abhandlung «Punkt und Linie zur Fläche» niederschlug. Sein Beitrag an die Bauhaus-Ziele, welche das Handwerk mit der Kunst zu verbinden suchten, war die Vereinigung der freien mit der angewandten Kunst. Am besten ist dies an seinen grossformatigen Wandgemälden aus den Jahren 1922 und 1931, an seinen Kostümen, Bühnenbildern und Beleuchtungseffekten für Mussorgskis «Bilder einer Ausstellung» ersichtlich.
Versucht man, die Werke der Bauhaus-Periode knapp zu charakterisieren, so muss vor allem auf die geometrischen Formen hingewiesen werden. Der drängende, bewegte Gestus tritt hinter ruhigere Gebärden zurück, obwohl die Linien klarer und dynamischer werden. Eindrucksvolles Zeugnis der gestalterischen Bemühungen der frühen Bauhaus-Zeit ist die grossformatige «Komposition VIII» von 1923. Geraden und Kreislinien sind die dominierenden Formen, und nur wenige Elemente, wie zum Beispiel die wellenartig «Gebogene» in der linken Bildhälfte, brechen aus der einfachen Geometrie heraus. Die Farben sind teilweise als flächige Lokaltöne auf die Formen bezogen, teilweise aber in sich gestuft und mit anderen vertrieben. Das 1925 gemalte Bild «Gelb-Rot-Blau» ist eine Steigerung der «Komposition VIII», es ist phantastischer und kontrastbeladener. Für etliche Arbeiten der mittleren Bauhaus-Zeit ist der Kreis der dominierende Faktor, von dem Kandinsky sagte, er sei die Synthese der grössten Gegensätze. In «Schwere Kreise» von 1927 oder «Einige Kreise» von 1926, bei deren Betrachtung man an das Aufsteigen bunter Seifenblasen erinnert wird, ist der Kreis sogar die allein vorherrschende Form.
Die Ausstellung im Kunsthaus setzt sich aus über 300 Gemälden, Arbeiten auf Papier, Möbeln, dekorativer Kunst, Architekturzeichnungen und Bühnenbildern zusammen. Sie beinhaltet auch Werke von Kandinskys russischen Zeitgenossen wie Iwan Kljun, El Lissitzky, Kasimir Malewitsch, Ljubow Popowa und Alexander Rodtschenko sowie Hauptwerke von Kandinskys Bauhaus-Kollegen Josef Albers, Lyonel Feininger, Paul Klee, Ludwig Mies van der Rohe, László Moholy-Nagy und Oskar Schlemmer.
(30. Mai bis 15. Juli)

Zora Ciprys

Die Heroisierung des Scheiterns

Von Düsseldorf über Paris nach Jerusalem wandert eine neue Ausstellung von Anselm Kiefer. Marie Luise Syring stellt die Bilder dieses längst etablierten und von vielen anerkannten Künstlers zur Debatte.

Die Malerei Anselm Kiefers ruft starke Emotionen hervor, weil man sich ihrem Zugriff nicht entziehen kann. Sie spricht mehr das Empfinden an als den begreifenden Verstand: Das liegt an ihrer Doppelgleisigkeit. Die erste Lektüre – die des Bildes – vollzieht sich unmittelbar über das Gefühl. Erst die zweite Lektüre – die der Schrift im Bild – setzt das Nachdenken in Gang. Zwischen Bild und Schrift in Kiefers Werken besteht ein grosser Abstand, und es gibt zwei Inhalte, den des Bildes allein und denjenigen, den die Schrift ihm auferlegt. Ein furchenreiches Feld muss ja nicht unbedingt in Pommern liegen. Die Donau ist nicht nur ein Symbol für die Ausdehnung des deutschen Reiches nach dem Osten hin, und eine Reihe von Köpfen deutscher Dichter hat nicht ohne weiteres mit der Hermannsschlacht zu tun.

Es ist ein grosses Verdienst Jürgen Hartens, des Leiters der Düsseldorfer Kunsthalle, dass er der neuesten Kiefer-Ausstellung einen Katalog beigegeben hat, in dem die Bilder einzeln kommentiert werden. Harten hat es unternommen, der ursprünglichen Bedeutung ihrer Symbolik, ihren Quellen und den in ihnen zitierten Namen nachzugehen. Das verhilft der Erinnerung zu Genauigkeit und räumt Missverständnisse aus dem Weg. Solange wir nämlich Kiefers Malerei – was ja letztlich nicht richtig wäre – ohne die Schrift in ihnen sehen, handelt es sich um Landschaften und Orte in einem bestimmten Zustand. Sobald wir die Schrift dazu in Betracht ziehen, haben wir mit Geschichte zu tun, mit Vergangenem, das nicht im Bild, sondern erst in der Zusammenstellung Bild-Wort zur Sprache kommt... und in diesen Zustand mit einbezogen wird.



Anselm Kiefer: Ohne Titel. 1983

Aus den Katalogtexten geht hervor, dass Kiefer die verschiedensten Themen aufgreift und dabei die Legenden auch vermischt. Sie entstammen der christlichen Religion, der nordischen und griechischen Mythologie, der Bibel sowie der älteren und neueren deutschen Vergangenheit. Sie mögen die Dreifaltigkeit oder die Nibelungen betreffen, Ikarus oder Parzival, Hermann den Cherusker oder Hitlers Generäle. Die Vielfalt ist gross. Nichts ist dagegen einzuwenden, wenn Kiefer besonders häufig einen Bezug zur deutschen Geschichte schafft. Was indessen aufmerken lässt, ist die Tatsache, dass alle Bildaussagen, unabhängig vom Titelthema, immer die gleichen sind: Die Felder sind verbrannt, die Wälder entlaubt und verwüstet, die Häuser verfallen, die Fenster blind. Jeglicher Ausblick ist versperrt durch Mauern, Holzbalken, zu hohe Horizonte. Diese Aussage überträgt sich ohne Unterschiede auf alle Inhalte, den Mythos, die Philosophie, ebenso wie die Architektur des Faschismus. Alles wird zum Symbol des Untergangs: Panzer, Kriegsschiffe, Schwerter, Bleiflügel, Todesengel, eine Schlange, Feuer und Schrift. Zu Wasser, zu Lande, in der Kultur (Bilderstreit), so scheint es, gibt es nichts anderes mehr als Waffengerassel und Kriegsgerüste. Solche Anhäufung hat etwas Totalisierendes. Der Grundton aller Bilder Kiefers ist Trauer, und zwar in einer absoluten Form. Für Hoffnung ist kein Platz. Gibt es das Christentum, den germanischen Mythos, die deutsche Kunst? Sie sind alle dem gleichen Regime unterworfen: verbarrikadierter Innenraum, leere Fenster, schwarze Türen, allseitige Versperrung, totale Isolierung, Reduktion auf ein Bild kultureller Verarmung. Gibt es ein paar Dichternamen? Eine Ahnentafel? Ein Erbe? Einen Hintergrund? Auch davon blieb nichts als in chaotischem Gewirr verschlungene Köpfe oder einige Flammen und ein in hässlicher, klobiger Schrift in die Farbe gekratzter Name, fast unkenntlich geworden, uniform, ein Opfer des Konformismus. An solcher Genealogie ist jeder Halt verloren. Was Kiefer malt, ist nicht Geschichte, sondern der totale Verlust von unser aller Geschichte und die Unmöglichkeit einer Identifikation.

Und vor dieser Zerstörung wird der Betrachter schier wehrlos. Er wird in sie hineingesogen. Nicht umsonst sind die formalen Mittel Kiefers die der Klassik: Zentralperspektive, illusionistische Raumauffassung, ganzheitlicher Bildaufbau. Nicht umsonst ist die Perspektive so, dass wir ins Bild hineinragen, von ihm umgeben werden, dass wir Teil der kreisenden, sich schliessenden Furchen, Teil des Holzdachbodens und der Reichs-

kanzlei werden. Daran liegt es, dass sich kaum jemand der Anziehung der Kieferschen Malerei entziehen kann. Daran liegt es aber auch, dass man sich vor allem emotional gegen sie wehrt. Trauer ist nicht zu tadeln. Zu zeigen, dass wir unserer ganzen Geschichte und all unserer Kultur verlustig gegangen sind, dagegen ist nichts zu sagen. Was vielleicht Unbehagen bereitet, ist, dass eben das Scheitern selbst hier wie verherrlicht erscheint: jedes Feld ein Ruhmesacker, jeder Wald ein Schicksalswald, jeder Acker ein Friedhof gefallener Heroen, jeder in die Ferne entfliehende Weg in einer leeren Landschaft ein Zeichen endloser Sehnsucht, jedes Gebäude eine Ehrenhalle, jeder Dachboden ein Weiheraum, jeder Name ein Opfer, jeder Denker ein Geistesheld, jedes Scheitern ein heldenhaftes Scheitern. Alle Zeichen sind übergross. Der Schmerz setzt sich ein Denkmal, der Untergang wird heroisiert. Ihm sind diese Weihetempel errichtet, für ihn lodern die Flammen auf. Das Verhängnis nimmt verführerische Gestalt an, anstatt zu erschrecken; es ist masslos und erheischt Bewunderung zugleich. Es ist die Frage, ob die Aussage einer solchen Kunst nicht von ihrer eigenen Monumentalität widerlegt wird.

Die Einfachheit der formalen Mittel, die Eindringlichkeit der ständig wiederholten Symbolik, die Präsenz der Räume, die Überschaubarkeit der Bildkomposition, all dies sind Charakteristika der Monumentalkunst. Verwandeln sie das Entsetzen nicht in sinnentleerte Rhetorik? Sind sie nicht Ausdruck von Herrschaftsmechanismen anstatt von Angst? Die Wirklichkeit wird unter Pathos verschüttet, das Leid unter der grossen Geste. Fehlt es da nicht an Sublimation? Das steht hier zur Debatte.

(ARC Paris: bis 21. Juni)

Marie Luise Syring



Ingeborg Lüscher: L. B. Pfautz V. 1983

Ingeborg Lüscher in Genf

Ingeborg Lüscher stellt ihre neuen Werke im Centre d'art contemporain in Genf aus. 900 Quadratmeter Ausstellungsfläche – das Centre hat die Ausmasse und auch das Programm einer Kunsthalle – sind nicht zu gross für diese wandfüllenden Arbeiten. Sie haben hier den Atemraum, den sie brauchen.

Ingeborg Lüschers Arbeiten sind aus grossem Atem – aus Lebensatem – entstanden. Diese Metapher soll nicht als Möchtegernpoesie, sondern als sachliche Realität verstanden werden; denn ihr Schaffen ist jeweils verknüpft mit einem spezifischen Geschehen im eigenen Dasein. Dabei werden die Geschehnisse meist irgendwie verschlüsselt oder in *objets trouvés* gebannt.
Mit den im Centre d'art contemporain gezeigten Bildern ist Ingeborg Lüscher in eine neue Dimension hineingewachsen. Sie geht jetzt ohne Umwege auf das Malerisch-Gestalterische zu. Man erinnert sich vielleicht an ihre Ausstellung 1983 im Kunstmuseum Solothurn mit dem Abschluss der grossen Gestalten: Körper mit breitem Pinsel gemalt auf selbst hergestellten, dichtschichtigen und faltigen Papier-Baumwoll-Gründen. In komplexen Arbeitsgängen erhielten die Figuren die malerische Vertiefung. In der jetzigen Ausstellung stehen fünf riesige Bilder im Zentrum, wiederum auf die weich-knittrigen Bildgründe gemalt. Zu sehen ist ein Gesicht, zwar nur schemenhaft angedeutet, aber erkennbar als stets derselbe Mensch, in Variationen angegangen in einer fast obsessionellen Erkundungsfahrt der Malerin. Da werden Augenhöhlen und Wangenfalten mit dunklem Pinsel vertieft, die Nase herausmodelliert. Und dann brechen plötzlich Strahlen hervor. All das gemalt in grossen Gesten in die faltigen Strukturen der Bildoberfläche wie in Erdtopographien, bis das Gesicht entmaterialisiert-erscheinungshaft hervortritt. Neben viel Grau und Weiss sparsame Farbe, die immer auch Bedeutungsträger ist, heftiges Rot als Schmerzfluss, Gelb fürs Erlöstsein. In der Schweiz darf man sich langsam Rechenschaft geben, dass da eine wichtige Malerin «herangewachsen» ist.
Von «Lebensatem» war die Rede. Ja, dieser Mensch mit den visionären Zügen existiert wirklich. Er stand eines Tages vor Ingeborg Lüschers Tür im kleinen Dorf Tegna. Sie hat ihn beschrieben: «Die ungewöhnliche Schönheit seines Gesichts war mir vertraut. Sehen nicht Dichter in Träumen so aus?» Und dann fährt sie fort, realistisch, unerwartet: «Als er nachts klingelt, das erste Mal, dunstiger Uringeruch aus aufgekrempelten Hosen, drucklos die schmale Hand in der meinen, flatternde Satzfetzen; wir geben ihm Tee.»
Er heisst Laurenz Pfautz, tatsächlich, mitsamt dem klagenden Unterton der Vokale in beiden Namen. Er blieb im Dorf, zäh, ohne Wohnsitz, auf der Strasse, wehleidig, vereinnahmend und diskret zugleich. Wechselweise löste er Sympathie, Überdruss, Beschämung aus. Im Centre d'art contemporain liegt ein Text auf, viele Seiten über diese sich hinschleppende, qualvolle, faszinierende Begegnung. Während aber im Text alles hintereinander aufgezählt werden muss, kann das Bild die Gleichzeitigkeit der Empfindungen wiedergeben: das Lächeln und die Verstörung, die Eigensinnigkeit und das Denkerische. Und im letzten Bild Verklärung.
Als Ergänzung zum Pfautz-Zyklus gibt es in Genf weitere «Tuchbilder» zu sehen. In ähnlicher Technik erscheinen aus den runzligen Gründen riesige Magnolienblüten, dann ein sich mit einem Menschen paarendes Einhorn. Und siehe: Während die Züge von Laurenz Pfautz manchmal ins Vegetative gleiten, geradezu pflanzlich-archimboldohaft werden können, haben hier wiederum die Naturdinge – Blume und Tier – eine spirituelle Aura. Darin liegt die eigenartige Strahlkraft von Ingeborg Lüschers neuen Bildern: im Zusammenweben von Sinnenhaftem und Geistigem, von daseinsnaher Impulsivität und künstlerischer, distanzierter Ausformung. Vielleicht brauchte es für dieses nun ausgereifte Schaffen das dem «Reich der Mütter» so nahe zauberische Delta der tessinischen Landschaft, wo Ingeborg Lüscher seit vielen Jahren in untouristischer Stille wohnt und arbeitet.
(18. Juni bis 10. Juli)

Annemarie Monteil

KNOEDLER ZÜRICH

KIRCHGASSE 24 · 8001 ZÜRICH · TELEFON 01/69 35 00

Frank Stella

NAVRATIL

Stamos

GUSTAV KLIMT

Klee

Franz Gertsch

EGON SCHIELE

Louis Soutter

Y. LEVIN

Kosta Alex

PER KIRKEBY

W. Gaul

KIMBER SMITH

Dzubas

James Ensor

ART 15 '84 · HALLE 13 · STAND 255

Brief aus Wien

Wien, im Mai 1984

Festwochen 1984 in der Stadt Sigmund Freuds. Wien trägt sein charmantestes Fremdenverkehrskleid. *Herbert von Karajan, James Levine, Riccardo Muti* dirigieren, *Peter Schreier* singt, die *Royal Shakespeare Company* gastiert, ebenso das *Bochumer Schauspiel*, das *Münchner Residenztheater, the american dance machine, N.T.P.M. Montpellier* mit dem *Grand Magic Circus*. In der Staatsoper gibt es endlich wieder *Aida*. Uraufführungen gehen über die Bühne; im Messepalast – wieder einmal als kommendes Museumszentrum im Gespräch – läuft das Festival der Clowns; die Wiener Innenstadt hat sich in eine Puppenlandschaft verwandelt; in der Sezession sind Marionettentheater aus Indien, Frankreich, Ungarn, Deutschland zu sehen... Aber auch die traditionelle, zwischen Aggression und Paranoia pendelnde Schizophrenie treibt üppige Blüten. Gestern Hochgelobtes wird heute verdammt, laut Herbeigewünschtes wird spornstreichs in der Luft zerrissen.



Das Reich der Puppen in der Wiener Innenstadt

Der neue Minister für Unterricht, Kultur und Sport, *Helmut Zilk*, Gatte der Soubrette *Dagmar Koller*, Ex-Fernsehdirektor und Ex-Kulturstadtrat, in welcher Funktion er sich als «Aufreisser» und «Animator» verstand, hat die beliebte Tradition des «Bösen Wien» fortgesetzt und die Ablösung sämtlicher Bundestheaterchefs mit medienerprobter Hand «in die Wege geleitet». Staatsoperndirektor *Lorin Maazel* und Burgtheaterdirektor *Achim Benning* erfuhren aus der Zeitung von ihrer bevorstehenden Ablösung. Für die Notwendigkeit des Revirements, das durch den Wechsel von *Carl Dönch* zu *Eberhard Wächter* an der Volksoper komplettiert wird, führte Zilk vor allem die Stimmung in der Boulevardpresse an (Pikanterie am Rande: Das auflagenstärkste Kleinformat gehört zur Hausmacht des Ministers, der früher dort als Ombudsmann werkte...). Dass die vermuteten Nachfolger in der Presse gehandelt wurden, bevor Verträge fixiert waren, gehört zu diesem Stil. Der amtierende Operndirektor Lorin Maazel hat nun vorzeitig gekündigt, *Egon Seefehlner*, bereits Opernchef von 1976 bis 1982, wird ab 1. September 1984 interimistisch das Haus wieder leiten. Inzwischen sind die Grössen designiert, die 1986 in die Häuser am Ring einziehen werden. Man feiert seinen Honeymoon mit den kommenden Männern – wie schon so oft... Mit *Claus Helmut Drese*, der *Claudio Abbado* als musikalischen Direktor ans Haus binden wird, und *Claus Peymann*, der das Bochumer Schauspiel nicht leichten Herzens mit Wien vertauscht. Ob er sich an der «Burg», wenn dann scharf geschossen wird, seine vielgerühmte Kompromisslosigkeit bewahren wird und wie er mit dem Haifischteich der Cliquen und Claquen zu Rande kommen wird, wird man sehen. Mit Claus Helmut Drese, der nach Köln am Zürcher Opernhaus wirkte, wird ein cleverer Verwaltungsprofi und Regisseur an die Wiener Staatsoper kommen, die auf ihrem Intendantensessel einen Stardirigenten nach dem anderen verschleisst. All diese Spiele sind nicht erst seit der Ära Karajan üblich – man denke an Gustav Mahler und Richard Strauss. Die Sucht nach Prominenz in Schlüsselpositionen des Wiener Kunstlebens ist so gross wie der Drang, die Spitzenleute – kaum dass sie da sind – mit Schmutz zu bewerfen, im barocken Bürokratiedschungel zu ersticken und durch die Medien zu faschieren.

In Wien kann zwar alles und jedes «ersessen» werden, aber nur von dem, der angepasst ist. Cliquenzugehörigkeit ist wichtiger als Leistung, Ungewöhnlichkeit ist ein Affront. Man würde sich zwar gern damit schmücken, erschrickt aber zu Tode davor. Alles wird persönlich genommen, das gilt auch für die bildende Kunst. Journalisten, die es wagen, eine Ausstellung zu kritisieren, werden von der Einladungsliste gestrichen, und es wird auf sie massiver Druck über Zeitungsherausgeber ausgeübt. Akademieprofessoren verweigern Interviews und drohen mit Beschlagnahme bei Namensnennung. Am *Museum Moderner Kunst* sieht sich *Dieter Ronte*, Ludwig-naher Mann aus Köln, nach einer kurzen Phase der Vorschusslorbeeren seit Jahren nur Hass, Intrigen und lancierten Rücktrittsgerüchten gegenüber. Seine Anpassungsversuche haben zu einem halbherzigen Ausstellungsprogramm geführt. Für

einen Durchbruch zu wirklicher Effizienz fehlen ihm das Budget und die enorme persönliche Kraft, die einer haben muss, um sich hier zu behaupten. Manche «Zugereiste» reagieren unangenehm auf diesen «Wiener Stil». *Johannes Gachnang* zum Beispiel, Ex-Chef der Berner Kunsthalle, kam mit grossen Ambitionen nach Wien, um das neugeschaffene *Institut für Gegenwartskunst* an der Akademie für Bildende Kunst zu übernehmen. Man machte ihn zum Honorarprofessor auf Lebenszeit, liess ihn aber immer wieder gegen bürokratische und budgetäre Hürden anrennen – worauf Gachnang sich höchst sporadisch zu einem Vortrag einfindet und das Institut einem unpromovierten jungen Kunstgeschichtler als Spielwiese für Ausstellungen von Freunden und Lehrausgänge auf Gymnasialniveau überlässt.
Die Gastprofessur für Museologie von Guggenheim-Direktor *Thomas M. Messer* an der *Akademie für Angewandte Kunst* ist das einzige internationale Engagement, das zu allseitiger Zufriedenheit verlief. *Jil Sander,* Nachfolgerin von Mode-Zar *Karl Lagerfeld,* ist an ihrer Modeklasse an der «Angewandten» so wenig anwesend wie ihr Vorgänger. Dafür soll die Kostümbildnerklasse mit der ihren zusammengelegt werden. Die *Akademie für Angewandte Kunst* gehört zum Imperium *Oswald Oberhubers,* ihres immer mehr Macht kumulierenden Rektors, ausserdem Mitglied des Ludwig-Stiftungsrates, Kunsthändler, Sammler und Hauptkünstler der Galerie nächst St. Stephan, die seine Gefährtin *Rosemarie Schwarzwälder* leitet. Weil er so wichtig ist, erhält seine von einem politisch orientierten Verein getragene Galerie zusätzliche Förderungsmittel. Die anderen Galerien sind daneben in einer aussichtslosen Position auf dem nicht genügend kapitalkräftigen österreichischen Markt.
Wie gelingt es einigen, trotzdem ein qualitätvolles Programm durchzuhalten? Der eine Weg ist der ins Ausland, wie ihn *Hubert Winter* beschritten hat. Der als bester Kenner von Gegenwartskunst angesehene Wiener Kunsthändler hat in Düsseldorf in der traditionsreichen Mutter-Ey-Strasse eine Zweitgalerie eröffnet, um seinen Künstlern den entsprechenden Markt bieten zu können. Für *Grita Insam,* die eine Verbindung zum tragenden Establishment des Steirischen Herbsts minimal absichert, beginnt sich ihre jahrelange Auslandsmessenbeteiligung auszuzahlen. Sie konnte ihr internationales Künstler-Austauschprogramm «Artists in Residence» forcieren und hat auf dem Videosektor einen Durchbruch erzielt, wie ihre Einladung zum internationalen Videokongress und der Run auf ihre beiden Videoleute dienplänen (er wird eine Schweizer Sonntagszeitung herausgeben und auch ins Kabel-TV einsteigen) passende Kunsthandelskonstruktion verfolgen: eine Zusammenarbeit mit *Knoedler-Turske.* Von dort hat man Louis Soutter und die Frank-Stella-Schau übernommen, plant eine Man-Ray-Ausstellung und einiges andere. Nachdem hier eine Ausstellung mit Kokoschka, Schiele und anderen zusammengestellt wird und zu Knoedler ging, kann dahinter ein Konzept vermutet werden, ähnlich dem des nach New York emigrierten *Serge Sabarsky:* die – längst überfällige – internatio-



Juan Genoves: Postimages. 1969. Ausstellung: «1984 – Orwell und die Gegenwart»

Inge Graf und *Walter Zyx* zeigen. Ein anderer Weg heisst österreichische Kunst von 1900 bis 1920. *Julius Hummel* finanziert sich mit dem Handel auf diesem Sektor den Luxus von Ausstellungen mit Schwerpunkt sechziger Jahre, um die ihn jedes Museum beneiden könnte. *Hans Dichand,* Herausgeber des bereits zitierten Boulevard-Kleinformats und nach dem Arzt *Leopold* potentester österreichischer Sammler von Klimt, Schiele und Kokoschka, ist Besitzer der Galerie Würthle, die nun ein neues Management hat: zwei junge Damen, die mit wenig Erfahrung und grosser Ambition eine zu Dichands Me- nale Aufwertung der klassischen österreichischen Moderne durch exquisite Wanderausstellungen, bestückt aus eigenen Beständen. Ein wichtiges Vorgehen, dessen Verdienst durch die eminenten Eigeninteressen nicht geschmälert wird. In Wien zeigt Sabarsky nach der inzwischen nach Venedig gewanderten herrlichen Schau von Schiele-Zeichnungen «Vom Schüler zum Meister» nun im *Historischen Museum* Zeichnungen von Gustav Klimt und im *Künstlerhaus* Graphik des Deutschen Expressionismus.
Die Festwochenausstellung des *Museums Moderner Kunst* heisst



«1984 – George Orwell und die Gegenwart». Leider hat man in diese Eigenproduktion viel zu viel hineingestopft. Weniger wäre mehr gewesen. Die Schau umfasst etwa 150 Exponate, darunter Installationen wie den «Volksempfänger» von Kienholz, das «Dachau-Projekt» von Jochen Gerz und eine riesige Abakanowitz-Inszenierung vor dem Haus. Margot Pilz arbeitet an einer Wand mit Aktionsphotos das «Auge Gottes» als Ursprung der Metakontrolle heraus.
Hannes Priesch nimmt mit seinem «Raum für George» eine kritisch-kritische Haltung ein. Im Zentrum eines begehbaren, gummiummantelten Metallgestells sitzt eine mit rotem Leder überzogene Figur, gefüllt mit Weizenkörnern. Ratten, die sich in vergitterten Gängen bewegen, knabbern sie an, fressen sie langsam auf. Walter Obholzers photorealistisches Blow-up eines De-Kooning-«Woman»-Ausschnittes zeigt beklemmend, wie sich als Quasi-Erfüllung von Bedürfnissen eine falsche Realität aufbaut.
Der Karlsplatz ist während der Festwochen wieder Ort für künstlerische Vorstellungen von Stadt. REM etwa (Rapid Eye Movement, eine neue Gruppe, der auch Priesch angehört) zeigt dort unter dem Titel «Tatort» auf eine Leinwand projizierte Dias von Zeichnungen des Ambientes, wie es jedes der 14 Gruppenmitglieder entsprechend einem bestimmten «Tatort»-Krimi erlebt. In der naheliegenden REM-Galerie werden dann die Zeichnungen als Aktionen nachgestellt.
Mit den REM-Leuten – Maler, Objektemacher, Kostümbildnerinnen, Videokünstler – bildet sich ein neuer Typ von Künstlergruppe (als Antwort auf das «Böse Wien») heraus: unpolitisch und unpathetisch, leise, zurückhaltend, ganzheitlich, von einer Langsamheit und Genauigkeit, die betroffen macht. Sie haben Fluxus, Free Jazz, Fingerpainting, Body Art und die Konsumwelt assimiliert. Irgend etwas Neues ist an ihnen.

Helga Köcher





Szene aus Tschechows «Drei Schwestern», inszeniert von Peter Stein

Stein, Wilson, Mnouchkine

Drei berühmte Regisseure haben diesen Winter an drei grossen europäischen Bühnen drei wichtige Stücke inszeniert: Peter Stein in der Schaubühne am Lehninerplatz (Berlin) Anton Tschechows «Drei Schwestern», Ariane Mnouchkine im Théâtre du Soleil (Paris) Shakespeares «Henri IV» und Bob Wilson im Kölner Schauspielhaus einen eigenen «Text» zum Thema des Bürgerkrieges: «Civil Wars» – drei Stücke, die zugleich drei verschiedene «Grundhaltungen» des westeuropäischen Theaters vertreten.

Peter Steins grossartiger Tschechow steht dabei noch ganz in der Tradition des klassischen europäischen und damit bürgerlichen Theaters mit seinem psychologischen Interesse, der Absicht, Seelisches zu ergründen, mit seinen individualisierten Helden und der Guckkastenbühne als symbolischem Ort des Geschehens, als spiegelbildhafter Wiedergabe der Wirklichkeit. Nicht so die «Civil Wars» des Amerikaners Bob Wilson. Dieser führt eine ganz andere Tradition an, die zwar von der europäischen nicht völlig unabhängig ist – denn amerikanisches war zunächst europäisches Theater –, aber diese dennoch nicht gradlinig fortsetzt. Wilsons Theater ist, im Gegensatz zum «literarischen» europäischen, ein «Theater der Bilder». Auf Psychologie und damit auf individualisierte, mit einem persönlichen Schicksal behaftete Helden verzichtend, formt es die Bühne zum mentalen Raum um – ein Raum, in welchem Realitätsfragmente unterschiedlichster Herkunft und unterschiedlichsten Gehalts (Geträumtes, Erlebtes, Gewusstes, Erinnertes, Gewünschtes) zusammenfliessen. In Civil Wars sind dies: Erinnerungen an Napoleon, an ein Schubert-Lied, an Hochgebirgslandschaften und tote Städte, an Schlachtordnungen und fliessende Lavaströme, an die chaotische Gewalt der Natur. Zunächst dem Subjekt (dem des daseienden, in sich hinein lauschenden Künstlers) zugehörig, erscheint dieser mentale Raum aber, da ein Subjekt nicht begriffen, in seiner Präsenz nicht erkannt werden kann, als ein gesellschaftlich-allgemeiner, letztlich kollektiver, ort- und zeitlos. Als Raum, in dem die Figuren nicht mehr als Handelnde auftreten, sondern nur noch als «Funktionen» anonymer gesellschaftlicher Mächte erscheinen. Der einzelne bei Wilson ist nicht mehr der heroische Beweger des spätfeudalen und bürgerlichen Theaters, sondern der anonyme Bewegte der postindustriellen Gesellschaft.

In der Gegenüberstellung bedeutet dies, dass das bürgerliche, auf Autonomie und Handlungsfähigkeit des Individuums beruhende Weltbild schon bei Tschechow – dessen Figuren, statt aktiv ins Leben einzugreifen, sich passiv seinen Widrigkeiten unterziehen und dafür kompensatorisch von einem besseren Leben träumen – in Zweifel gezogen und von Peter Stein – der in seiner Interpretation die drei Hauptfiguren in erschütternde existentielle Krisen führt – noch einmal und erheblich schärfer bezweifelt, bei Wilson dann endgültig ausser Kraft gesetzt wird. Bei dem Amerikaner gibt es nichts mehr, was man als Schicksal, als göttlich bestimm-

ten, zu erleidenden Lebensweg bezeichnen könnte – keine Helden mehr, keine Handlung; bei ihm gibt es nur noch eine selbsttätig sich vollziehende Zeit, in welcher alles Geschehen aufgehoben und gegenwärtig wird. Eine Zeit, die sich hinwälzt über den Menschen, ihn drängt und stösst, aber letztlich sich doch seiner Fasslichkeit entzieht. Vielgestaltig offen und unbegreifbar, ist sie Ausdruck für die Orientierungslosigkeit und Wurzellosigkeit des isolierten, vereinsamten, manipulierten Grossstadtmenschen der postindustriellen Gesellschaft.

Ariane Mnouchkine, die grosse französische Regisseurin, die wie Peter Stein und Bob Wilson Ende der sechziger Jahre aufbrach, das europäische und internationale Theater zu erneuern, nimmt mit ihrer Inszenierung von Shakespeares «Henri IV» eine Position ein, die genau in der Mitte liegt zwischen der des deutschen und jener des amerikanischen Theatermannes. Durch den Rückgriff auf ein Stück des englischen Dramatikers stellt sie sich wie Stein in die Tradition des grossen, am seelischen Konflikt und Widerspruch des einzelnen interessierten europäischen Theaters; durch ihre Interpretation im Stile einer vom japanischen No-Theater abgeleiteten Körpersprache rückt sie indessen in die Nähe des von Wilson praktizierten «Theaters der Bilder»: Figuren in prächtigen, japanisierenden Gewändern und mit weiss geschminkten, maskenhaften Gesichtern; die starke Betonung des Rhythmischen und Musikalischen. Die Betonung des Gestischen statt des Mimischen verleiht der Inszenierung jenen Hauch des Exotischen und Archaischen, der sie dem klassischen europäischen Theater entrückt und in die Nähe eines Rituals bringt, wie es primitive Völker im kultischen Tanz noch pflegen und wie es Wilson im Rahmen einer «individuellen Mythologie» wieder nachzuvollziehen sucht.

Obwohl die drei Inszenierungen also in verschiedene Richtungen auseinanderlaufen, stellen sich dennoch Korrespondenzen ein. Peter Steins subtile, alle Nuancen des Gefühlshaften auskostende Tschechow-Interpretation steht dem Theater der Bilder, wie es Bob Wilson von einer andern «textlichen» Basis aus praktiziert, insofern nahe, als der Realismus, den sie in Kostüm und Dekor verrät, umschlägt in eine poetische und damit bildhafte Vision der Welt; besonders deutlich im vierten Akt, als der Horizont sich plötzlich öffnet und in einer als Panorama angelegten Baumlandschaft die ganze «utopische» Weite des russischen Raumes einbricht: Nachdem die Menschen ihre Krisen überwunden und sich selbst gefunden haben, öffnen sich ihnen ungeahnte Möglichkeiten des Lebens.

Mnouchkine und Wilson, obwohl mit ganz verschiedenen Voraussetzungen arbeitend, verbindet hinwieder ihr Verzicht auf Psychologie. Was Peter Stein durch eine überaus feine, fast schon übersteigerte psychologische Analyse seiner Figuren zum Ausdruck bringt: dass nämlich das Individuum, der sich selbst bestimmende Mensch in dieser heutigen Welt seine Bedeutung verloren hat, sich nicht mehr oder nur noch unter äusserstem Kraftaufwand behaupten kann, zeigen Mnouchkine und Wilson dadurch, dass sie auf individualisierende Figuren überhaupt verzichten. Der einzelne sinkt bei ihnen zurück in die Anonymität des Grossstadt-Dschungels, einer kommunikationsübersättigten, promiskuitiven, moralisch degenerierten Gesellschaft, die, ohne Leitbilder, sich nur noch massenhaft organisieren kann und immer wieder diffus nach neuen Leitbildern suchen muss.

Bob Wilson erweist sich dabei als der formal kühnste der drei Regisseure: Er entfernt sich strukturell-dramaturgisch am weitesten von den herkömmlichen Formen des Theaterspiels. Peter Stein nimmt sich ihm gegenüber als ein Konservativer aus, als ein Spätling. Aber er ist der menschlich reifste und tiefste. Ariane Mnouchkine überzeugt in einer Inszenierung des Übergangs und der Suche nach neuen gestalterischen Formen durch optischen und akustischen Reichtum. Sie reizt mit dem Archaischen und Exotischen. *Harry Zellweger*

Volvo setzt das Fahrvergnügen neu in Szene.

Betrachten Sie das, was Sie unter Fahrvergnügen verstehen, einmal ganz sachlich: Im Grunde genommen geht es um die Wirkung qualitätsbezogener Eigenschaften wie gutes Fahrverhalten, Leistung und Komfort kombiniert mit Sicherheit, Wirtschaftlichkeit, Vielseitigkeit und modernem, eigenständigem Design. Am **neuen Volvo 740 GLE** fehlt kein einziges dieser Merkmale. Deshalb ist seine Qualität vollkommen und die Freude ungetrübt.
Sie können sich davon selber überzeugen. Auf einer Probefahrt beim Volvo-Händler. Er weiss auch genau Bescheid über Volvo-Leasing. Fragen Sie ihn.



VOLVO

Das Zeichen für vollkommene Qualität.

GRIMM

740 GLE

Qualität macht mir Vergnügen.
Schicken Sie mir die Dokumentation über den neuen Volvo 740 GLE.

Name:

Vorname:

Strasse:

PLZ/Ort:

Bitte senden an: Volvo (Suisse) SA, ASP
Industriering, 3250 Lyss

DU 5



Oben, links und rechts: Studien von Raffael aus der Sammlung Chatsworth

70 Altmeister-zeichnungen bei Christie's

Am 3. Juli 1984 werden bei Christie's in London 70 Altmeisterzeichnungen aus der rund 2000 Zeichnungen umfassenden Chatsworth-Sammlung versteigert, nachdem die Verhandlungen mit dem Britischen Museum, das die repräsentative Auswahl zu erwerben hoffte, gescheitert sind.

Die Sammlung Chatsworth ist zum überwiegenden Teil im späten 17 und frühen 18. Jahrhundert vom 2. Herzog von Devonshire zusammengetragen worden, und sie ist, von einigen wenigen Ausnahmen abgesehen, seit beinahe 300 Jahren intakt geblieben. Chatsworth ist schon lange für den Besitz von Zeichnungen der italienischen Schule berühmt. Die früheste Zeichnung der Auktion ist die bekannte Studie der *Heiligen Peter, Paul, Johannes des Täufers und Zeno* von Andrea Mantegna, die zum Altarstück der veronesischen Kirche S. Zeno gehört. Eine Seltenheit ist eine grosse Doppelseite des Albums, das der florentinische Maler und Schriftsteller Giorgio Vasari im 16. Jahrhundert zusammenstellte und das zehn Zeichnungen von Filippino Lippi, Raffaellino del Garbo und anderen Malern dieses Umkreises enthält. Dann werden vier Karikaturen von Leonardo da Vinci, Studien von Raffael, Zeichnungen vom Raffael-Schüler Giulio Romano, von Peruzzi, Parmigianino, Pordenone, Primaticcio, Zuccaro sowie Studien von Barocci, Carracci und Guercino versteigert – um nur die wichtigsten zu nennen. Die früheste unter den nordeuropäischen Zeichnungen ist ein bekanntes Porträt eines Gelehrten von Hans Holbein d. J., das aus der Zeit seines zweiten Besuches in London



stammt. Von Peter Paul Rubens werden vier Blätter angeboten, darunter die ungewöhnliche Studie eines dreschenden Bauern mit Heuwagen. Aus dem umfassenden Besitz an Zeichnungen des Rubens-Schülers van Dyck sind vier Blätter an der Auktion vertreten: Auffallend ist ein Aquarell einer englischen Landschaft, das als bemerkenswerter Vorläufer der englischen Aquarellmalerei des 18. Jahrhunderts gelten kann.
Aus der Holländer-Sammlung der Herzöge von Devonshire ragt eine aussergewöhnliche Gruppe von Landschaftsstudien Rembrandts heraus, die der 2. Herzog zusammen mit der Flinck-Sammlung erworben hatte und von denen acht Studien zur Versteigerung gelangen. Die «jüngste» Zeichnung der Auktion ist die signierte Studie für Claude Lorrains letztes Meisterwerk *Ascanius tötet den Hirsch von Sylvia* aus dem Jahre 1678, das jetzt im Ashmolean Museum in Oxford hängt.

Plädoyer für zeitgenössische Musik

Fortsetzung von Seite 63

einer pulsierenden Discowelle zu. Eine fast grenzenlose Variationsbreite verschiedenster Gehörbänder steht uns heute offen. Wer sich lieber vor dem Amalgam hupender Autos und schreiender Kinder schützt, zieht die Tarnkappe über; über den intimistischen Walkman lässt sich nämlich mit Margaret Price, Frederike von Stade, Kiri te Kanawa, Edith Mathis... diese oder jene romantische Partiturüberschrift realiter nachvollziehen: Beim Mondschein zu singen!
Augen lassen sich schliessen. Ohren träumen seltener. So oder so: Unser Ohr geht mit dem Mittelmass unseres Empfindens einher. So empfindlich wir für jedes Knistern auf der Tonscheibe geworden sind, so schwer tun wir uns heute mit der eindrücklichen Unmittelbarkeit des Hör-Erlebnisses.
Klinisch bereinigte Studio-Aufnahmen ähneln im Eindruck – wenn auch immer wieder beglückend – der stillen Lektüre eines Theaterstückes. Momente, wo ein Werk zu sprechen anfängt; letztlich aber kann sich nur in der Unmittelbarkeit, in diesem zerbrechlichen Glücksfall gegenwärtiger Darbietung, das ereignen, was Musik heisst. Dann wird «Es» Musik.
Zudem: Wir sprechen von... Beethoven, Schumann... von Verdi, von Puccini, von... Doch beschränkt sich unser Wissen nicht auf ein paar oft eingespielte Werke, auf eine Handvoll zweifelhafter Zitate und ausgeschmückter Anekdoten?
Über Schumanns Alterswerk lastet das Einverständnis der Verheimlichung – und wann, wann haben wir beispielsweise ein Streichquartett von Beethoven gehört, wirklich gehört?
In der Tat: Wer sich heute selten mehr in Konzertsäle wagt, wo Werke zu oft als Zitat ihrer selbst und als Symbol für Kulturhaftigkeit dargeboten werden, wird sich wieder selbst bei der Geige nehmen müssen. Auch Roland Barthes hatte in den sechziger Jahren das lautlose Verschwinden unprätentiöser Hausmusik bedauert. Welches Instrument spielen Sie?

Viele versuchten umsonst,
das Freudigste freudig zu sagen,
hier spricht endlich es mir,
hier in der Trauer sich aus.
(Hölderlin)

Im Mief zeitgenössischer Schwerfälligkeit und modernistischer Problematisierung liegt die Vermutung nahe, dass wir eigentlich schlecht auf Freude vorbereitet sind. Gänzlich unbeeinflusst, unbeeindruckt können Hirn und Herz von einer Zeitplage nicht bleiben, die alle aufgedeckten Widersprüche mit mürbem Zungenschlag und melodiöser Verbindlichkeit plattschlagen will. Dass Freude und Schmerz, Überschwang und Traurigkeit von nicht zu leugnender Verwandtschaft sind, darüber wird uns nicht eine vulgär-psychologische Etüde aufklären; eine persönliche Lektüre von Komponisten-Briefen, -Tagebüchern und -Notizen bedürfte einer Illustration am menschlichen Beispiel wohl nicht. Wo Hildesheimer in seiner behutsamen, transparenten Mozart-Biographie in der Leidenschaft Bereitschaft zum Leiden sieht, fänden wir in der alltäglichen Freude viel Mut zur möglichen Enttäuschung. Irgendwo müsste sich in unserem breitgewalzten Zeitbild auch die Achse der Höhen und Tiefen, die auf jeder Hi-Fi-Anlage so leichthändig auszugleichen sind, wieder einheimaten.
Das schicksalhaft Passive in unserer abendländischen Vorstellung von Freude, die uns – wer weiss wie, wer weiss warum – opfergabengleich zuteil werden soll, will nämlich nicht so recht zur inneren Widerstandskraft, zur Widerborstigkeit gewisser Werke passen, die Hingabe fordern. Hier kann sich Freude nur einstellen, wenn das Ohr etwas leistet, wenn dem Werk das zuteil wird, was es zunächst verlangt: Aufmerksamkeit. «Apprivoiser», sagt der kleine Prinz.
Das Ohr wird sich dem Wort, das in seinem altertümlichen Sinn schon auf der Zunge liegt, nicht verschliessen: Entdeckerfreude hiesse dies vorab, Lust auf eigene Hörexperimente, Mut zum individuellen Massstab, den das Gehör willig entwickelt.
Und dabei gehört es zum Wesen zeitgenössischer Widersprüchlichkeit, dass uns die allgemeine Verfügbarkeit von «Kultur» alle Chancen zuspielt. Ein Glück wird es bedeuten, unter «Zeitgenössischem» mit Beharrlichkeit auf etwas zu stossen, das neue Klangwellen zugänglich, ungeahnte Klangerlebnisse möglich macht. Und wo unsere Zeit konsequent Formen hinterfragt, sind auch intensives Bemühen um Aufführungspraxis und Instrumentierung, die Klang-Suche, nicht blosse Floskel geblieben: Oftgehörtes erklingt anders, eindringlicher; Partituren, lange Zeit mundtot gemacht, erwachen auf alten Instrumenten, in zeitgemässer Phrasierung, in stilnaher Besetzung mit epochengerechten Verzierungen. Dass dabei alte Gesänge von Gibbson oder repetitive Choralsyntax von Tom Johnson sich irgendwo, über die eigene Zeit hinaus, begegnen, gehört zu den Freuden, die wohl nur unsere Zeit wahrmachen kann.
Eigenwillige, eigenständige Suche und Hörversuche sind dabei im Vorfeld der Freude das Taktmass, Aufforderung zum Tanz: Entdeckungen, wo die Präsenz der Interpretation uns ein Werk ganz erschliesst, in der freudigen Gegenwärtigkeit unserer Gegenwart.

Die Autoren der Hauptbeiträge

Klaus Ebbeke, geboren 1957. Studium der Musikwissenschaft, Kunstgeschichte, Philosophie und Mathematik an der Freien Universität in Berlin. 1984 Promotion über das Spätwerk von Bernd Alois Zimmermann. Widmet sich der Geschichte der Musik nach 1945; war Mitarbeiter bei Rundfunksendungen. Diverse Publikationen. Lebt in Berlin

Nikolaus Harnoncourt, geboren 1929 in Berlin, gründete 1953 sein Ensemble für Alte Musik, den Concentus Musicus. Zahlreiche Tourneen und international ausgezeichnete Plattenproduktionen. Gemeinsam mit Jean-Pierre Ponnelle beispielgebende Realisierungen von Werken Monteverdis und Mozarts am Opernhaus Zürich. Seit 1972 Professor an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mozarteum in Salzburg. 1980 Erasmus-Preis, 1982 Hans-Georg-Nägeli-Medaille der Stadt Zürich. 1983 Joseph-Marx-Preis der Stadt Graz. Seit 1983 Mitglied der Königlich Schwedischen Musik-Akademie. Im Residenz Verlag, Salzburg, sind im Frühjahr 1984 «Musik als Klangrede» (4. Auflage) und «Der Musikalische Dialog» von Nikolaus Harnoncourt erschienen.

André Vladimir Heiz, studierte Literatur, Linguistik und Semiotik in Zürich und Paris; promovierte über verbale und visuelle Ausdrucksformen («Wie argumentiert Werbung», München 1978); schreibt, malt und kreist um die Poetizität der Figuren. Publikationen: «Die Lektüre» (1982), «Satz zum Gesamtkunstwerk» zur Ausstellung «Der Hang zum Gesamtkunstwerk» (1983), «0» (1983).

Jacqueline Kiang, geboren 1930 in New York, schloss ihre Studien in Soziologie und französischer Literatur mit dem Master of Art ab. Sie lernte bei Uchima japanische Drucktechnik und lebt heute in Paris, wo sie hauptsächlich als Graveurin und Aquarellmalerin arbeitet.

Marianne Matta, geboren 1948, studierte Kunstgeschichte, Ethnologie und Literaturkritik an der Universität Zürich. 1980 bis 1982 Redaktorin beim «du». Seit 1982 freischaffende Kunsthistorikerin. Lebt in Zürich.

Margit Weinberg-Staber hat viele Jahre in Zürich als freie Publizistin auf den Gebieten der modernen Kunst, Architektur und des Designs gearbeitet. Von 1976 bis Januar 1984 war sie Konservatorin am Kunstgewerbemuseum Zürich. Sie ist Mitglied der Kunstkommission der Stadt Zürich.

Hildegunde Wöller, geboren 1938, ist seit 1977 Lektorin im Kreuz-Verlag in Stuttgart. In der DDR aufgewachsen, studierte sie in Ost-Berlin evangelische Theologie von 1956 bis 1961. Von 1962 an in West-Berlin in der kirchlichen Publizistik tätig, vor allem in der Rundfunkarbeit. 1965 Ordination. Von 1970 bis 1976 Leiterin der Kirchenfunkredaktion im Sender Freies Berlin. Interessengebiete: Tiefenpsychologie, Religion, feministische Theologie.

Der Text «Interieurs mit Violine» wurde von Susanne Trachsler, Zürich, aus dem Englischen übersetzt.

Photo- und Quellennachweis

Christian Altorfer, Zürich: S. 6, 8; Cor van Weele, Amsterdam: S. 13; Alberto Flammer, Muralto: S. 15, 17; Fondazione Calderara, Vacciago: S. 12, 14, 16; Lukas Strebel, Zürich: S. 24, 25, 26, 27, 30, Fulvia Farassino, Mailand: S. 26, 27, 28, 29; Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin: S. 33, 35, 37, 43, 44, 46, 48/49, 60, 61, 62, 64/65; Documentation photographique de la Réunion des musées nationaux, Paris: S. 34, 42, 57; Margret Nissen, Berlin: Umschlag, S. 52, 54, 55; Artothek, Planegg: S. 38/39, 41 47, 51; Foto-Studio H. Humm, Zürich: S. 58/59
Die Erzählung von Friedrich Glauser auf Seite 6 erschien unter dem Titel «Musik» in dem Band «Morphium», © by Arche Verlag, Zürich 1980. Der Abdruck des Textes Seite 36 (aus «Musik als Klangrede», 4. Auflage 1984) erfolgt mit Genehmigung des Residenz Verlages, Salzburg



DGPh-Kulturpreis '84

Mit ihrem Kulturpreis für hervorragende Verdienste in der Photographie zeichnet die Deutsche Gesellschaft für Photographie (DGPh) in diesem Jahr den Franzosen Jacques-Henri Lartigue aus. Damit möchte die DGPh gleichsam die unzähligen Amateure in aller Welt ehren, die der Photographie einen grossen Teil ihres Lebens widmen. Lartigue, der am 13. Juni dieses Jahres sein 90. Lebensjahr vollendet, begann schon als Achtjähriger zu photographieren und widmete sich recht früh der Farbphotographie. Seine reizvollen Aufnahmen auf Autochrome-Platten sind in den letzten Jahren wiederholt veröffentlicht worden.

Festival des Videoclip

sfd. Ein erstes internationales Festival des Videoclip soll im Oktober in Saint-Tropez durchgeführt werden. Unter Videoclip versteht man für das Fernsehen bestimmte Kurzfilme über die neuesten Platten mit Popmusik. Darin sind die Sänger oder Gruppen in phantasievollen Kurzgeschichten oder auf der Bühne und im Studio zu sehen. Im letzten Jahr wurden über dreitausend solcher Sendungen produziert.

Mozartfest

Am Würzburger Mozartfest, das vom 14. bis 30. Juni stattfindet, beteiligen sich das Prager Kammerorchester, das Radio-Sinfonieorchester Frankfurt und die Bamberger Sinfoniker. Schauplatz dieser Konzerte sind die Säle sowie der Hofgarten der Residenz.

Kunstlandschaft BRD

sfd. Im Verlauf dieses Sommers soll die BRD in eine «Kunstlandschaft» verwandelt werden. Als Organisator hat sich eine aus 44 Mitgliedern bestehende Arbeitsgemeinschaft deutscher Kunstvereine gebildet, die von Juni bis August, regional in zehn Gruppen aufgeteilt, Werke von rund 400 jüngeren Künstlern in zahlreichen grösseren Gemeinden zur Schau stellt. Jede der zehn Gruppen wird die ausgewählten Werke nach dem Rotationsprinzip in den verschiedenen Regionen zirkulieren lassen.

5. Biennale Sydney

Bis 17. Juni findet in Sydney, Australien, die 5. Biennale statt, die unter dem Thema «Privates Symbol – soziale Metapher» steht. Im grössten und wichtigsten Museum von Sydney, der Art Gallery von New South Wales, werden rund 70 internationale Künstler – darunter Stars wie Penck, Immendorff, Kiefer, Gilbert und George, Borofsky, Cindy Shermann – mit repräsentativen Werken vorgestellt. Eine Sonderausstellung wird der mexikanischen Malerin Frida Kahlo gewidmet, die in den letzten Jahren geradezu zu einer Kultfigur der jungen Szene und der Frauenbewegung wurde.

Ägyptische Kostbarkeiten

sfd. Das historische Museum von Yverdon, das in den düsteren Räumen des Schlosses eine überraschend vielseitige und wertvolle Sammlung birgt, hat von einem anonymen Sammler acht kleine Statuetten, Stelen und Amulette aus der Zeit von 1780 bis 1060 vor Christus erhalten, zur Ergänzung seiner ägyptischen Schätze, deren bedeutendster die Mumie des Priesters Nesshu darstellt.

Amateur-Photowettbewerb

Photoamateure in der ganzen Schweiz können an einem Dia-Wettbewerb – veranstaltet von «Agfa» und «Photographie» – teilnehmen. Neben den Themen «Landschaft», «Mensch und Technik» können Bildserien (mindestens 3 Dias) eingeschickt werden. Die eingereichten Arbeiten werden im Herbst in «Photographie» veröffentlicht. Zu gewinnen sind drei individuelle Photoreisen in die Vereinigten Staaten. Einsendeschluss ist der 20. Juli. Verlag Photographie, 8201 Schaffhausen.

Lernen Sie jetzt Musik&Theater kennen

Lassen Sie sich die Musik &Theater-Szene auf eine Art und Weise näher bringen, wie es kein anderes Medium vermag. Dank der Lektüre von Musik&Theater entdecken Sie die grösseren Zusammenhänge, Trends und Tendenzen, national und international. Sie blicken hinter die Fassade des Dargebotenen, sehen neue Aspekte und lernen typische Probleme des aktuellen Kulturlebens kennen. Der redaktionelle Stil ist bewusst nicht elitär, denn Musik&Theater wendet sich an alle, die gerne etwas früher und vor allem etwas besser über ihr Interessengebiet informiert sein wollen. Dank den aktuellen Reportagen, dem vielfältigen M&T-Magazin und dem umfassenden Veranstaltungskalender.

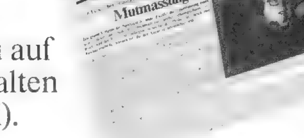
Das ist unser Angebot, wenn Sie sich jetzt für ein Abonnement entscheiden:

Musik&Theater
Die aktuelle schweizerische Kulturzeitschrift
SONDERNUMMER: DIE GROSSEN FESTIVALS IN EUROPA
Pina Bausch: Tanzen für Olympia

Ihr Geschenk

Die internationale Festival-Ausgabe mit dem einzigartigen Festivalkalender schenken wir jedem Neuabonnenten.

Verona, Edinburg, Luzern, Bregenz, Salzburg oder Zürich locken mit attraktiven Angeboten, mit weltbekannten Künstlern und Interpreten. Musik&Theater berichtet darüber. Mit einer internationalen Festival-Ausgabe, die mitte Juni erscheint. Diese Sondernummer schenken wir Ihnen.



Festival-Karte

☐ Ich bestelle ein **Abonnement** von Musik & Theater zum Preis von jährlich SFr. 59.—/DM 86.—/ÖS 590.— (für 10 Ausgaben inkl. Porto und Verpackung). Die Festival-Ausgabe sowie das M&T-Extra erhalte ich gratis. Ebenso den attraktiven Konzert- und Theater-Kalender nach Überweisung meines Abonnementsbetrages (Auslieferung Ende August 1984). Sollte mir Musik & Theater wider Erwarten nicht gefallen, so kann ich das Abonnement nach Erhalt der Festival-Ausgabe, spätestens bis Ende Juli 1984, schriftlich künden. An der Verlosung der 10 Festivalreisen nehme ich aber in jedem Falle teil.

Senden Sie die ausgefüllte Festival-Karte an den Verlag Musik & Theater, 9001 St. Gallen. Jeder Neu-Abonnent nimmt automatisch an der Gratis-Verlosung teil.

Einsendeschluss: 5. Juli 1984.

Name ____________________

Vorname ____________________

Strasse ____________________

PLZ/Ort ____________________

☐ Ich bestelle ein **Geschenk-Abonnement.** Die Rechnung senden Sie an die obige Bestelladresse. Die Lieferadresse lautet:

Name ____________________

Vorname ____________________

Strasse ____________________

PLZ/Ort ____________________

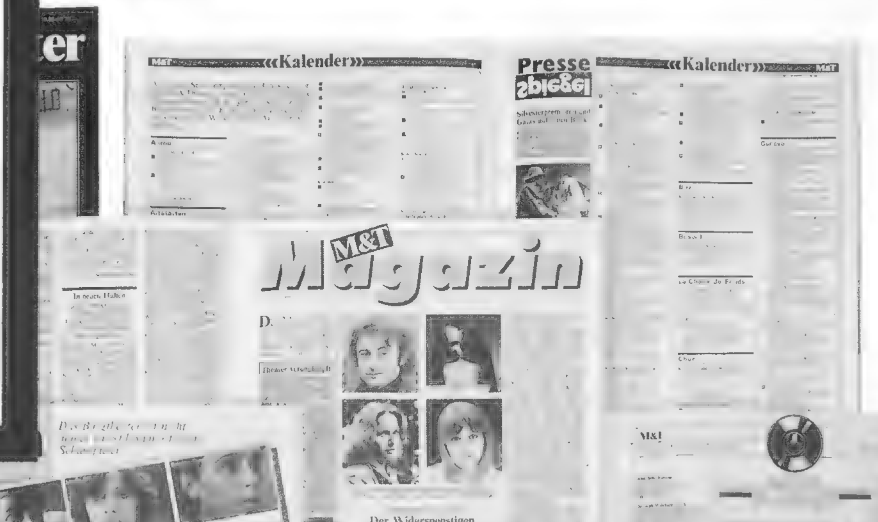
DU

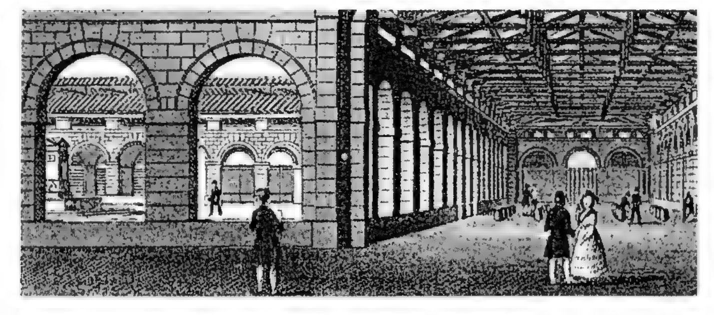
Extra für Sie

Das M&T-Extra, mit der gesamtschweizerischen Vorschau auf die kommende Saison 84/85 erhalten Sie gratis (Erscheinung Ende Juli).

Ihre Gewinnchance

10 Festivalreisen sind zu gewinnen! 2 Opernreisen nach Verona, 2 Konzertreisen nach Ascona, 6 Festivalreisen nach Bregenz. Jeder neue Abonnent nimmt gegen Einsendung der Festivalkarte automatisch an der Verlosung teil.





Muzak und rosarotes Rauschen

Was in Dreiteufelsnamen hat ein Artikel über Muzak in einer Zeitschrift zu suchen, die sich hauptsächlich mit Kunst und Kultur befasst? Und was, bitte, ist Muzak überhaupt?
Um dies herauszufinden, müssen Sie lediglich bei Ihrem nächsten Einkauf im Shopping-Center oder Warenhaus, im Wartezimmer des Zahnarztes oder in der Hotellounge – vielleicht auch an Ihrem Arbeitsplatz – in den Raum horchen. Sie werden feststellen, dass ganz dezente Musik, wohlarrangierte Melodien von der Decke rieseln und sich in Ihr Ohr schmiegen. Aber täuschen Sie sich nicht: Was Sie hören, ist nicht etwa Musik und eine freundliche Aufmerksamkeit des Hauses; was Sie hören ist Muzak – und dies ist Kalkül. Muzak ist funktionelle Musik, die darauf angelegt ist, Sie zu allem möglichen zu animieren, nur nicht zum Musikhören. Die Melodien stammen meist auch nicht von einem simplen Tonbandgerät, sondern werden mittels einer teuren Muzak-Anlage verbreitet, einer Anlage, die unter Umständen noch mit einem weiterentwickelten Aphex-Aural-Exciter versehen ist, dessen Aufgabe im wesentlichen darin bestehen könnte, die Melodien so zu modifizieren, dass Sie vielleicht Lust verspüren, anstelle der beabsichtigten Hose eine Jacke zu kaufen, oder versuchen, einen neuen Geschwindigkeitsrekord auf der Schreibmaschine aufzustellen – wer weiss? (Ein Aphex-Aural-Exciter dient der Verzerrung von Frequenzen und wird vorwiegend bei Schallplattenaufnahmen verwendet. Er soll Sie zum Kauf dieser Platte bewegen, ob Sie die Musik nun mögen oder nicht.) Den Manipulationsmöglichkeiten im akustischen Bereich sind heutzutage kaum mehr Grenzen gesetzt, und es ist ein schwacher Trost, dass auch diejenigen, die sich Muzak zunutze machen, selten mehr wissen, als dass der wohltemperierte Tonbrei leistungssteigernd und umsatzfördernd ist.
Musik ist seit jeher als ausgezeichnetes Mittel bekannt, um bestimmte Gefühle auszudrücken oder hervorzurufen – und diese Tatsache wird nicht erst heutzutage genutzt und missbraucht (kaum ein Krieg, in dem nicht singende Soldaten, im Gleichschritt vereint, zur Schlachtbank geführt wurden). Neu ist jedoch die Art, in der Musik zu «grösserem volkswirtschaftlichem Nutzen» verwendet wird.



Dass es so weit hat kommen können, ist eigentlich dem Forschungseifer zweier englischer Psychologen zu verdanken, die sich in den dreissiger Jahren des Problems der Monotonie am Arbeitsplatz annahmen. Sie kamen im Verlauf ihrer Forschung darauf, dass musikalische Begleitung die Beschäftigten von der Langeweile abzulenken vermag, und schlugen vor, diesbezüglich Verbesserungen in den Betrieben einzuführen. Die Folgerung, dass Musik bei der Arbeit zusätzlich noch das Arbeitsklima positiv beeinflusse und somit letztlich leistungssteigernd wirke, muss sich geradezu aufgedrängt haben. Damit die Beschäftigten nun nicht durch die Musik von der Arbeit abgelenkt wurden und womöglich noch zu tanzen anfingen – was übrigens tatsächlich geschehen sein soll –, musste man die Musik nach bestimmten Kriterien bearbeiten oder gänzlich neu herstellen.
Eine amerikanische Firma – die unter anderem auch Ableger in der Schweiz hat – nutzte die neuentdeckte Marktlücke und entwickelte unter dem Namen «Muzak» ein Konzept, das den psychologisch ausgearbeiteten Kriterien genügte. Das Resultat war eine Musik, die von allen «aufdringlichen» Elementen gereinigt war, deren hohe und tiefe Klänge beschnitten oder gedämpft waren und die – als oberstes Gebot – keine ablenkenden Gesangspartien mehr enthielt. Eine mundtot gemachte, funktionelle Musik – kurz FuMu – war entwickelt worden, die zu allen möglichen manipulatorischen Zwecken verwendet werden konnte: Die «Mit



Musik geht alles besser»-Ideologie hatte ihren ersten volkswirtschaftlich bedeutenden Treffer gelandet. Die Firma Muzak produziert nun seit diesen Anfängen ihre auf Rhythmus, Tempi und Wohlklang geprüfte synthetische Musik und verkauft sie, abgestimmt auf Tageszeit und gewünschte Wirkung, als Muzak-Programme weltweit. Sie beliefert ihre Kunden mit Arbeits-, Verkaufs- und Unterhaltungsmusik von verschiedener «Stimulierungskraft». Es liegt auf der Hand, dass Muzak nicht die einzige Firma geblieben ist, die mit funktioneller Musik unseren Arbeits- und Konsumeifer fördert.

Allerdings kann – all meinen Unkenrufen zum Trotz – der funktionellen Musik doch noch ein positiver Aspekt abgewonnen werden. Die akustische Gestaltung des Backgrounds ist nicht allein das Feld leistungs- und verkaufsfördernder Muzak, sondern auch Gegenstand ernst zu nehmender Bestrebungen. So erarbeitete bereits Erik Satie – ein Neuerer der E-Musik – ein Konzept, in dem Musik bar aller tonbildnerischen Verzierungen gleichsam wie ein Möbelstück im Raum steht. «Music d'ameublement» nannte er sein Konzept und bezeichnete damit auch die Funktion, die seine Musik zu erfüllen hatte. In Ablehnung der abendländischen Ausdrucksmusik und der üblichen Konzertsituation komponierte er eine Musik zum *Nicht*-Zuhören: Musik als Ausstattung. Anleihen bei ihm machen auch Tonkünstler der Gegenwart. So weist etwa die Minimalmusik eines Steve Reich in Saties Richtung, oder auch ironische Stücke wie Carla Bleys «Dinner Music» schaffen einen Bezug zum Altmeister. Viel konkreter in Richtung Muzak geht jedoch der englische Pop-Avantgardist Brian Eno, der sich eingehend mit «environmental music» beschäftigte, mit Musik also, die ausschliesslich dazu geschaffen wird, um den Hintergrund zu besetzen. Er kam zu dem Schluss, dass Muzak «a very strong concept and not a load of rubbish» sei. Enos Arbeiten, deren Titel «Discreet Music», «Music for Films» oder «Music for Airports» bereits viel über seine programmatische Absicht aussagen, können durchaus als intellektuelle Verarbeitung des Phänomens Muzak gelten. Einige seiner anderen Werke liegen jedoch, in meinen Ohren wenigstens, eher in der Nähe des sogenannten «rosaroten Rauschens» – womit wir wieder beim eigentlichen Thema wären.

Mit Muzak allein hat die akustische Gestaltung des Hintergrundes noch nicht die perfekte, alles deckende Form gefunden. In letzter Zeit findet eine neue Dimension der «Ambiance-Schaffung» immer mehr Verwendung: Beschallung oder «rosarotes Rauschen». Weshalb soll man den Leuten Musik oder Musikähnliches anbieten, wenn es letztlich doch nur auf die bestimmten stimulierenden oder beruhigenden Frequenzen ankommt? Es ist nämlich festgestellt worden, dass es genügt, einen Raum mit «richtigen» Frequenzen in «richtiger» Lautstärke zu beschallen, um das Wohlbefinden der Beschäftigten zu steigern. Die Hersteller dieses akustischen Stimulans bestreiten allerdings eine Beeinflussung derjenigen, die dem Schall ausgesetzt sind. Das computergesteuerte und dem jeweiligen Raum angepasste Rauschen – ein wohlabgestimmter, kaum wahrnehmbarer Mix aus laut gehaltenen, tiefen Frequenzen und leise gehaltenen hohen – soll ausschliesslich den Geräuschpegel in Räumen, in Grossraumbüros beispielsweise, konstant halten. Dies soll die Arbeitsgeräusche dämpfen und von den Angestellten als angenehm empfunden werden. Nun, die Sorge um das Wohlbefinden der Beschäftigten ist rührend, und man darf gespannt sein, wieweit sie in (akustischer) Zukunft noch gedeihen wird. Nebenbei gesagt: Ein konstanter Lärmpegel wirkt erwiesenermassen als Stressfaktor und gilt als gesundheitsschädigend.

Es ist nun in der Folge nicht zu empfehlen, alle Geschäfte, Hotels und Betriebe, in denen Sie mit Muzak manipuliert werden sollen, zu meiden; aber vielleicht denken Sie daran, dass schon seit längerem auch Kühe Muzak hören, wenn sie gemolken werden.

Heinz Storrer

Illustrationen: Giuseppe Reichmuth

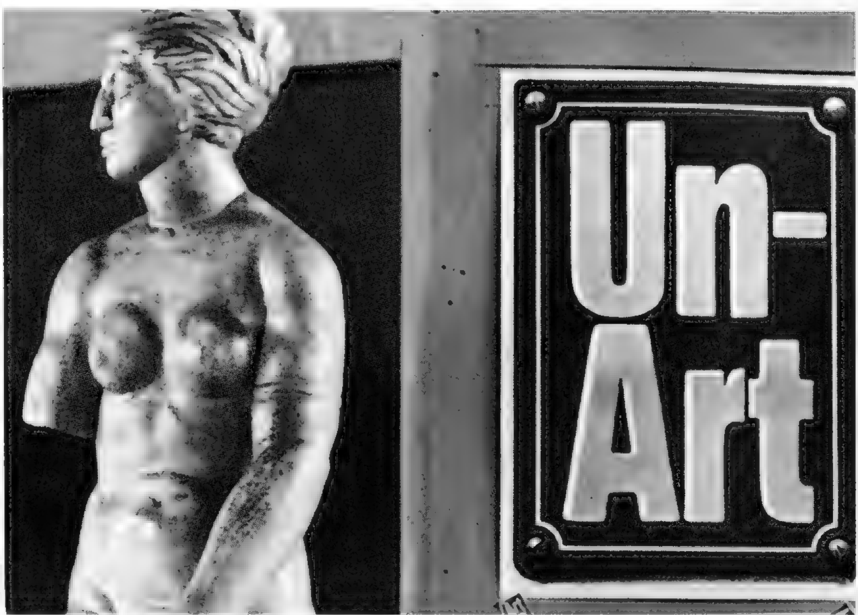


15 Jahre «Art» in Basel



In diesem Jahr findet die Basler «Art» zum fünfzehnten Male statt. Bei ihrer Gründung, 1970, konnte kaum jemand annehmen, dass dem Gedanken, in Basel eine internationale Kunstmesse zu etablieren, ein solcher Erfolg beschieden sein würde. Tatsächlich bahnten sich in den vergangenen anderthalb Jahrzehnten hier jedoch wichtige Entwicklungen der modernen Kunstgeschichte an. Die siebziger Jahre mit ihren neuen Tendenzen und Stilen hatten es sich geradezu programmatisch zum Ziel gesetzt, aus der Enge des Museums auszubrechen, der Galerieatmosphäre zu entfliehen und die Kunst «näher ans





Volk» zu bringen. Kaum eine Form der Vermittlung erschien dafür geeigneter als eine kommerzielle Messe, die jedermann – ohne dass er Schwellenängste haben müsste – zugänglich ist. Darauf mag sich der bisherige Erfolg der «Art» zum einen gründen, zum andern beruht er sicher auf der anhaltend vorzüglichen Präsentation und Vorbereitung und auf den Sonderschauen, die bisher jeweils der Kunst eines Landes und den Perspektiven der Avantgarde gewidmet waren. Diese Sonderschauen werden in diesem Jahr erstmals zu einer umfassenden Ausstellung von Werken zeitgenössischer Künstler zusam-



mengelegt, womit die Aktualität der Messe und ihr Engagement für die junge Kunst unterstrichen werden sollen. Was die Basler Photographin Vera Isler während des Messeaufbaus im vergangenen Jahr mit ihrer Kamera beobachtete, zeigen wir – sozusagen als Geburtstagsgruss für die Art 15'84 – auf diesen Seiten.



Sentimental Journey

Thema dieses Heftes – so genannt nach Laurence Sternes berühmtem Reisebuch von 1768 – ist die Bildungsreise, genauer gesagt die «Kreisfahrt durch das gesittete Europa» (Goethe), die im 18. und frühen 19. Jahrhundert die Erziehung eines jungen Mannes von Stand und Vermögen abschloss. Besonders in England wurde die «Grand Tour» als aristokratisches Erziehungsideal und gesellschaftliches Statussymbol zur festen Einrichtung, und durch sie gewinnen wir heute einen faszinierenden Einblick in die Kultur des Reisens der damaligen Zeit. So wird denn im ersten Teil des Heftes die ausgedehnte Europareise eines typischen «Grand Tourist» des 18. Jahrhunderts im konkreten Detail mitverfolgt und mit reichem, zeitgenössischem Bildmaterial dokumentiert. Der zweite Teil konzentriert sich auf Italien als Inbegriff des kulturellen Grand-Tour-Erlebnisses und befasst sich mit individuellen Künstlerreisen (Goethe, Byron u. a.), die vom Erlebnis des Südens besonders tiefgreifend und verschiedenartig geprägt wurden. Hier ist die Bildungsreise Anregung zu flüchtig hingeworfenen Skizzen und Tagebuchnotizen, zu Anekdoten und Karikaturen, aber auch Anlass grosser künstlerischer Leistungen.

Preise inkl. Porto	Inland	Ausland	BRD	Österr.
Einzelheft	sFr. 10.–	sFr. 12.–	DM 14.–	öS 98.–
Halbjahr	sFr. 49.–	–	–	–
Jahr	sFr. 90.–	sFr. 105.–	DM 120.–	öS 935.–

Jahresabonnemente werden auf Wunsch auch eingeschrieben (ca. Fr. 15.– Zuschlag) oder per Luftpost zugestellt (mit Zuschlag je nach Bestimmungsland).

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist ohne Zuschlag mit englischer Zusammenfassung erhältlich.

Legen Sie Ihrem Auftrag einen Bankscheck bei oder notieren Sie Ihre Bestellung auf der Rückseite des Postschecks.

Bezugsquelle:

«du»-Verlag, Conzett + Huber AG, Postfach, CH-8048 Zürich
Telefon 01/52 25 00 Telex 822371 cohu ch

Schweizerisches Postscheckkonto: «du»-Verlag, Zürich, 80 - 3790

Banken: Schweizerische Kreditanstalt, Filiale Aussersihl, Kontokorrent 506920-11, CH-8021 Zürich

Deutsche Bank AG, Filiale 100, Konto Nr. 080/5143, D-6000 Frankfurt a/M 6

Creditanstalt-Bankverein, Filiale Schottengasse Bankkonto 0015-53544/00, A-1011 Wien

Weitere Bezugsmöglichkeiten:

Afrika: Buchhandlung Ulrich Naumann, Burgstraat 17, Kapstadt

Argentinien: Gabriela Seibert SRL, Casilla Correo Central 5111, Bouchard 644-1°, Buenos Aires

Australien: Universal Publications, 45–47 Walker Street, North Sydney/N. S. W.

Belgien: Boekhandel Van den Bosch, St. Jacobsmarkt 1, B-2000 Antwerpen

Chile: Libr. Eduardo Albers, Casilla 9763, Merced 820, Santiago

Dänemark: Danske Boghandleres, Bogimport A/S, Herlev Hovegade 199, DK-2730 Herlev

Deutschland: W. E. Saarbach GmbH, Ausland-Zeitungshandel, Follerstrasse 2, Postfach 101610, D-5 Köln 1

England: Barmerlea Book Sales Ltd., 64 Cricklewood Broadway, GB-London NW2 3EP

Finnland: Akateeminen Kiriakauppa, BP 10128, Helsinki 10 Rautakirja Oy, P. O. Box 1, SF-01641 Vantaa 64

Frankreich: Calligrammes, Librairie Allemande, 82 rue de Rennes, F-75006 Paris

Guatemala: Libreria Bremen Juan Pape, Pasaje Rubio No 14, Capital Guatemala C. A.

Holland: Meulenhoff-Bruna NV, Beulingstraat 2–4, Amsterdam C

Israel: A. B. C. Bookstore, Allenby Road 71, POB 1283, Tel Aviv

Italien: Inter-Orbis, Via Lorenteggio 31/1, I-20146 Milano – A. I. D. SpA (Agenzia Internazionale di Distribuzione), Corso Italia 17, I-20122 Milano

Japan: Orion-Books, Udagawa Bldg. 55, 1-chome Kanda Jimbocho, Chiyoda-ku, Tokyo – The Tokodo Shoten Ltd. 7–6 Nihowbashi 1-chome, Chuo-ku, Tokyo 103, Japan

Luxemburg: Messageries Paul Kraus, 5 rue de Hollerich, Luxembourg-Gare

Mexiko: Libreria Internacional, Sonora 206, México 11, D. F.

Norwegen: A/S Narvesens Litteraturtjeneste, Box 6140, Oslo 6

Österreich: Morawa & Co., Wollzeile 11, Postfach 159, A-1011 Wien

Portugal: Livraria Buchholz, Rua Duque de Palmela 4, Lisboa

Schweden: C. E. Fritze, Box 16356, S-10327 Stockholm – Wennergren-William AB, Fack. S-10425 Stockholm 30 – Almquist & Wiksell, Box 62, S-10120 Stockholm – Gumperts AB, Box 346, S-40125 Göteborg 1

USA: Museum Books Inc., 48 East 43rd Street, New York N. Y. 10017 – The American News Company Inc., 131 Varick Street, New York. N. Y. 10013

Venezuela: Libreria Politécnica Moulines, Apartado 50738 (Sabana Grande), Caracas

1.
Bitte füllen Sie diese Karte aus, wenn Sie ein Abonnement für nur Fr. 90.– bestellen möchten (25% Rabatt gegenüber dem Einzelnummern-Kauf).



du

Abonnements-Bestellung mit 25% Rabatt

Senden Sie mir du ab Monat .... regelmässig im Abonnement. Ich zahle für ein Jahr (12 Ausgaben) nur Fr. 90.–* und spare somit gegenüber dem Einzelnummern-Kauf Fr. 30.– (das sind 25% Rabatt). (*DM 120,– statt DM 168,–; öS 935.– statt öS 1176.–, übriges Ausland Fr. 105.– statt Fr. 144.–)

Herr/Frau/Frl. (Nichtzutreffendes streichen)

Name ______ Vorname ______

Strasse ______ Nr. ______

PLZ/Ort ______

☐ Bitte senden Sie mir kostenlos den farbigen Katalog «Metropolitan-Museum-Replikate».

2.
Bitte füllen Sie diese Karte aus, wenn Sie jemandem ein du-Geschenksabonnement offerieren möchten. Das Abonnement kostet für 12 Monate nur Fr. 90.– (25% Rabatt gegenüber dem Einzelnummern-Kauf).



du

Geschenkabonnements-Bestellung (25% Rabatt)

JA, ich möchte ein Geschenkabonnement ab Monat ....
bestellen zum Preise von Fr. 90.–* (jährlich 12 Ausgaben). Eine gediegene Geschenkkarte liegt dem ersten Heft bei.

☐ Geschenkkarte und erstes Heft dem Beschenkten zustellen.
☐ Geschenkkarte und erstes Heft an den Besteller liefern.
(*DM 120,– statt DM 168,–; öS 935.– statt öS 1176.–, übriges Ausland Fr. 105.– statt Fr. 144.–)

Adresse des Bestellers:	**Adresse des Beschenkten:**
Name	Name
Vorname	Vorname
Str./Nr.	Str./Nr.
PLZ/Ort	PLZ/Ort

☐ Bitte senden Sie mir kostenlos den farbigen Katalog «Metropolitan-Museum-Replikate».

3.
Bitte verwenden Sie diese Karte für Mitteilungen an den Verlag (z.B. Adressänderungen, Wünsche, Anregungen usw.)



du

Kundendienst-Karte

Meine Adresse:

Name ______ Vorname ______

Strasse ______ Nr. ______

PLZ/Ort ______

Ein du-Abonnement hat grosse Vorteile:

1. Die Welt der Kunst und der Kultur kommt jeden Monat auf mindestens hundert prächtigen Seiten zu Ihnen nach Hause.
2. Der Preis ist um 25% günstiger, als wenn Sie jede Nummer einzeln kaufen.
3. Jede einzelne Ausgabe ist von bleibendem Wert und macht auch noch nach Jahren viel Freude.

Nicht frankieren für die Schweiz

Bitte frankieren (DM –,60)

Geschäftsantwortsendung Invio commerciale-risposta Correspondance commerciale-réponse

An den Herausgeber
du Die Zeitschrift für Kunst und Kultur
Herrn Reto Conzett
Conzett + Huber AG
Postfach

CH-8048 Zürich

Ein du-Geschenkabonnement ist ein ganz spezielles Präsent

Nicht frankieren für die Schweiz

Bitte frankieren (DM –,60)

Geschäftsantwortsendung Invio commerciale-risposta Correspondance commerciale-réponse

An den Herausgeber
du Die Zeitschrift für Kunst und Kultur
Herrn Reto Conzett
Conzett + Huber AG
Postfach

CH-8048 Zürich

du Die Zeitschrift für Kunst und Kultur

Nicht frankieren für die Schweiz

Bitte frankieren (DM –,60)

Geschäftsantwortsendung Invio commerciale-risposta Correspondance commerciale-réponse

An den Herausgeber
du Die Zeitschrift für Kunst und Kultur
Herrn Reto Conzett
Conzett + Huber AG
Postfach

CH-8048 Zürich

du

Die Zeitschrift
für Kunst und Kultur

Liebe Leserin
lieber Leser

Sie halten eine kostbare Ausgabe von du, der Zeitschrift für Kunst und Kultur in Ihren Händen. Gerne hoffen wir, dass sie Ihnen gefällt. Darum laden wir Sie ein, das du künftig im Abonnement zu beziehen.

Ein du-Abonnement bringt Ihnen nur Vorteile, denn

- Sie sparen Geld, wenn Sie die oberste Karte nebenan ausfüllen. So zahlen Sie für Ihr du pro Jahr nur Fr. 90.– statt Fr. 120.– beim Einzelnummern-Kauf. Das entspricht einer Vergünstigung von 25%.
- Sie sparen Zeit. Pünktlich wird Ihnen du Monat für Monat ins Haus geliefert.

du ist auch ein sehr schönes Geschenk. Wir können uns vorstellen, dass es in Ihrem Bekanntenkreis manche Kunstfreunde gibt, denen du eine grosse Freude bereiten würde. Bitte füllen Sie einfach die entsprechende Karte aus. Eine gediegene Geschenkkarte wird durch den Verlag verschickt oder Ihnen zur persönlichen Übergabe zugestellt.

Senden Sie die Bestellkarte noch heute zurück, um schon die nächste du-Ausgabe im vorteilhaften Abonnement zu erhalten.



SCHWEIZERISCHE
BANKGESELLSCHAFT
S UBS G
Schweizerische
Bankgesellschaft
Hauptsitz
Bahnhofstr. 45, 8021 Zürich

1



2



3



4

Mit diesem urwüchsigen Möbelprogramm in massiver Kiefer holen Sie etwas von der guten alten Zeit zurück.

Lieferpreis inkl. Montage/**Abholpreis**

1 Kredenz mit Aufsatz, 94/48/198 cm hoch, Mod. 418.021/022: 1980.–/**1880.–. Tisch** mit 2 Einlagen, ø 120/174/228 cm, Mod. 426.018: 1240.–/**1180.–. Holzsitzstuhl,** Mod. 427.014: 250.–/**235.–.**

3 Bettstelle 90/200 cm, Mod. 407.313: 765.–/**725.–. Bettstelle** 160/200 cm, Mod. 407.314: 1285.–/**1215.–. Nachttisch,** Mod. 407.315: 270.–/**255.–. Schrank** 2türig, 124,5/60/204 cm hoch, Mod. 407.311.0: 2050.–/**1950.–. Schrank** 3türig, 181/60/204 cm hoch, Mod. 407.312: 2480.–/**2350.–.**

2 Schreibtisch 120/50 cm, Mod. 407.317.7: 625.–/**595.–. Holzsitzstuhl,** Mod. 427.014: 250.–/**235.–.**

4 Engl. Buffet 4türig, 179/48/91 cm hoch, Mod. 418.082: 1795.–/**1695.–. Polstergruppe** Holstebro, Kiefer massiv, gesäuert/Stoff in diversen Farben. Fauteuil, 75 cm: 990.–/**935.–.** Sofa 2plätzig, 138 cm: 1340.–/**1265.–.** Sofa 3plätzig, 190 cm: 1655.–/**1570.–.** Klubtisch, 140/80 cm: 495.–/**460.–.** Ecktisch, ø 68 cm: 275.–/**250.–.**



AVRY-CENTRE/FR, BASEL, BELLINZONA, BERN, BIEL, CONTONE/TI, DELSBERG, ETOY, FRAUENFELD, GENF, LAUSANNE, LUGANO, LUZERN, MELS-SARGANS, NEUENBURG, SCHAFFHAUSEN, SCHÖNBÜHL/BE, SOLOTHURN, ST. GALLEN, ST. MARGRETHEN, SUHR, THUN, WINTERTHUR, ZUG, ZÜRICH.